

ಮಾರುಮಾಲೆ

ಎಂ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಮೂರು ಮಾಲೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

1990

ಪುಸ್ತಕ-೧೦ ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಲೆ-೧

ನ್ಯೂಸ್ಟಾರ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್

14, ಕಾರ್ಕಳ ಹೌಸ್, ಸಾರಕ್ಕಿ, ಬೆಂಗಳೂರು-560078

MARUMALE : A collection of critical essays on various aspects of Yakshagana By M. Prabhakara Joshy, Lecturer, Besant P. U. College, Mangalore-575 003. D. K. Published by Newstar Publications, 14, Karkala House, Sarakki, Bangalore-560078.

ಪುಟಗಳು :
Pages : 16+176 (With 13 Line Drawings, 5 Plates)

ಮೊದಲ ಮುದ್ರಣ : 1990

ಬೆಲೆ : ರೂ. 20-00
Price : Rs. 20-00

ಮುಖ ಚಿತ್ರ : ಮೋಹನ ಸೋನಾ, ಒಳ ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳು : ಹೊಣಕೆರೆ ರಾಜಶೇಖರಾಚಾರ್ ಮತ್ತು ಬೇಳೂರು ಸುದರ್ಶನ.

ಮುದ್ರಣ : ಸಿಸ್ಟಮ್ ಪ್ರಿಂಟ್ಸ್, 10, 2ನೇ ಕ್ರಾಸ್, ಕೆ.ಜಿ. ರಸ್ತೆ, ಬೆಂಗಳೂರು-560 009

ಪರಿವಿಡಿ

ಲೇಖಕನ ಅರಿಕೆ	v
ಮುನ್ನುಡಿ	vii
ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ–ನೈಸರ್ಗಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ	1
ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ	18
ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ : ನಿನ್ನೆ–ಇಂದು–ನಾಳೆ	48
ಶರಸೇತು ಬಂಧನ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ	73
ಮುಳಿಯರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ	104
ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ–ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು	123
ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು : ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು	146
ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ	155
ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ	159
ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಮಾಹಿತಿಗಳು	164
ಚಿತ್ರಗಳು	169

ಲೇಖಕನ ಅರಿಕೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ವಿವಿಧ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗಾಗಿ ನಾನು ಬರೆದ ಲೇಖನಗಳು, ಮಾಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸಗಳು ಈ ಸಂಕಲನದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟ ವಾಗುತ್ತಿವೆ. ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಅಲ್ಲಲ್ಲೆ ಸೂಚಿಸಿದೆ. 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ: ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ' ಈ ಸಂಕಲನಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಬರೆದದ್ದು.

ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ನನ್ನಿಂದ ಬರೆಯಿಸಿದ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿಗೆ,-ಗೋಷ್ಠಿಗಳ ಸಂಯೋಜಕರಿಗೆ ನಾನು ಆಭಾರಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ. ಈ ಕೃತಿಗೆ ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯ ಮೂಲಕ ಗೌರವವನ್ನು ತಂದಿತ್ತ, ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳ ಅಭಿಜ್ಞರೂ, ಹಿರಿಯ ವಿದ್ವನ್ಮಿತ್ರರೂ ಆದ ಡಾ॥ ಬಿ. ಎ. ವಿವೇಕ ರೈ ಅವರಿಗೆ ನಾನು ಋಣಿಯಾಗಿದ್ದೇನೆ.

ಕಲಾತ್ಮಕ ಮುಖಚಿತ್ರವನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ, ಉತ್ತಮ ಚಿತ್ರಕಲಾವಿದ ಶ್ರೀ ಮೋಹನ ಸೋನಾ ಅವರಿಗೆ, ಛಾಯಾಚಿತ್ರಗಳನ್ನು ಒದಗಿಸಿದ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಚಿತ್ರಗ್ರಾಹಕರಾದ ಶ್ರೀ ಯಜ್ಞ ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಕೀರ್ತಿ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ನೆನಕೆಗಳು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ನನ್ನೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತ, ಆಸಕ್ತಿ, ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಗಳಿಗೆ ಚಾಲನೆ ನೀಡಿದ ನನ್ನ ಸಹಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಮಿತ್ರರಿಗೂ, ವಿಶೇಷತಃ ಕೆಲವು ಉಪಯುಕ್ತ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ ವಿಮರ್ಶಕ, ತಜ್ಞರಾದ ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ ಮತ್ತು ಡಾ॥ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ ಅವರಿಗೂ ನಾನು ಕೃತಜ್ಞ.

ಈ ಸಂಕಲನವನ್ನು ಮುದ್ರಿಸಿ, ಪ್ರಕಾಶಿಸಿದ ನ್ಯೂಸ್ಟಾರ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಶನ್ಸ್‌ನ ಮಿತ್ರ ಶ್ರೀ ಮುನಿಯಾಲು ಗಣೇಶ ಶೆಣೈ ಅವರಿಗೆ ನನ್ನ ವಿಶೇಷ ಕೃತಜ್ಞತೆಗಳು. ಹಲವು ತೊಡಕುಗಳ ಮಧ್ಯೆ, ಅವರು ಮಾಡಿದ ಪರಿಶ್ರಮ ದೊಡ್ಡದು.

ನನ್ನ ಕಲಾ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಆಸಕ್ತಿಯನ್ನು ಮೆಚ್ಚಿ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹಿಸುತ್ತ ಬಂದಿರುವ ನಮ್ಮ ಕಾಲೇಜಿನ ಆಡಳಿತ ಮಂಡಳಿ, ಪ್ರಿನ್ಸಿಪಾಲರಾದ ಶ್ರೀ ಎನ್. ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯ ಮತ್ತು ನನ್ನ ನಲ್ಮೆಯ ಸಹೋದ್ಯೋಗಿಗಳ ಸೌಜನ್ಯ ಸ್ಮರಣೀಯ.

ಬೆಸೆಂಟ್ ಪದವಿ ಪೂರ್ವ ಕಾಲೇಜು
ಮಂಗಳೂರು-575003.

ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಈ ಲೇಖಕನ ಇತರ ಕೃತಿಗಳು

ಜಾಗರ
ಕೇದಗೆ

ಸಂಪಾದಿತ ;

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ
ಯಕ್ಷಗಾನ ಚಿಂತನ

ಸಂಪಾದಿತ ; ಇತರರೊಂದಿಗೆ :

ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಕರಂದ
ಯಕ್ಷಕರ್ದಮ

ಮುನ್ನುಡಿ

ಮಿತ್ರ ಶ್ರೀ ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ ಅವರು ಕನ್ನಡದ ಇಂದಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಕರಲ್ಲಿ ಅಗ್ರಗಣ್ಯರು. ತಮ್ಮ 'ಜಾಗರ' ಮತ್ತು 'ಕೇದಗೆ' ಎಂಬ ಎರಡು ಗ್ರಂಥಗಳ ಮೂಲಕ ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಅವರು ಮಹತ್ವದ ಅನೇಕ ಹೊಸ ಮಾತುಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯ ಶ್ರೇಷ್ಠ ಮತ್ತು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾಗಿರುವ ಜೋಶಿ ಅವರು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಗಂಭೀರ ವಿಮರ್ಶಕರೂ ಆಗಿರುವುದು ಒಂದು ಅಪೂರ್ವ ಸಂಗತಿ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಜನಪ್ರಿಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲಾವಿದರೊಬ್ಬರು ತಮ್ಮ ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೇ ಅತಿ ಮಮತೆಯನ್ನೂ ಉತ್ಸಾಹವನ್ನೂ ಅಭಿಮಾನವನ್ನೂ ಹೊಂದಿರುತ್ತಾರೆ. ಆ ಕಲೆಯ ಹೊರಗೆ ನಿಂತುಕೊಂಡು ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹಾಗೂ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವುದು, ಅದರ ಬದಲಾವಣೆಗಳ ಒಳಿತು ಕೆಡುಕುಗಳನ್ನು ಮೌಲ್ಯಮಾಪನ ಮಾಡುವುದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಸಾಧ್ಯವಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಜೋಶಿಯವರು ಕಲಾವಿದ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಕ ಎರಡೂ ಆಗಿರುವುದರಿಂದ ಅವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಮರ್ಶನದ ಮೂಲಕ ಹೊಸತನ ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗಿ, ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಶೋಧಿಸುತ್ತಾ ಹೋಗುತ್ತದೆ ; ಅವರ ವಿಮರ್ಶೆಯು ರಂಗದ ಅನುಭವಗಳ ಆಧಾರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಬಲದಿಂದ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ ಮತ್ತು ವಿವರಣೆಗಳ ಶಿಸ್ತನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಜೋಶಿಯವರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಅವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ ಸಾವಯವ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಪ್ರಸ್ತುತ ಕೃತಿ 'ಮಾರುಮಾಲೆ'ಯಲ್ಲಿ ಜೋಶಿಯವರು ಚರ್ಚಿಸುವ ಅನೇಕ ಸಂಗತಿಗಳು ಅವರ 'ಜಾಗರ' ಮತ್ತು 'ಕೇದಗೆ' ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ವಿಮರ್ಶೆಗೆ ಒಳಗಾಗಿವೆ. ಆದರೆ ಅದು ಆ ಲೇಖನಗಳ ಪುನರಾವರ್ತನೆಯಾಗದೆ, ಸಂಶೋಧನೆಯ ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ರೂಪದ್ದಾಗಿದೆ ಎಂಬುದು ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ. ಈ

ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿನ 'ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಒಮ್ಮೇಳ', 'ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ, ನಿನ್ನೆ-ಇಂದು-ನಾಳೆ', 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ', 'ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ', 'ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ'–ಈ ಲೇಖನಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಜೋಶಿಯವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಅವರನ್ನು ಬಹಳವಾಗಿ ಕಾಡಿದ ಸಮಸ್ಯೆ ಎಂದರೆ ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪ ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದು. ಅವರ ಹೆಚ್ಚಿನ ಲೇಖನಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಯು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಇದನ್ನು ಜೋಶಿಯವರ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಳಹದಿ ಎಂದು ನಾನು ಭಾವಿಸುತ್ತೇನೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲೆಯನ್ನು ಸರಿಯಾದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಬೇಕು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸಬೇಕು ಎನ್ನುವ ಕಾಳಜಿಯು ಒಂದು ಜೀವಂತ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ ಅಂಶ. ಆದ್ದರಿಂದಲೇ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಮರ್ಶಾ ಲೇಖನಗಳು ಕೇವಲ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಸ್ವರೂಪದವು ಅಲ್ಲ ; ಅವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಳಹದಿಯುಳ್ಳ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮೌಲ್ಯ ಹೊಂದಿರುವವು. ಹೀಗೆ ರಂಗದಿಂದ ಆಧಾರ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಅವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಪರಿಷ್ಕರಿಸಿ ಮತ್ತೆ ರಂಗಕ್ಕೆ ಕೊಟ್ಟು ಅದನ್ನು ಪೋಷಿಸುವ ಪರಿಷ್ಕರಿಸುವ ಒಂದು ವರ್ತುಲದ ಮಾದರಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನಗಳ ರಚನೆ ಇದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಜೋಶಿಯವರು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಜೋಶಿಯವರು ಒಬ್ಬ 'ವಿಮರ್ಶಕ-ಭಾಗವತ'.

'ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ–ನೈಸರ್ಗಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ' ಲೇಖನವು ರಾಚನಿಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಉಳ್ಳದ್ದು. ಆದ್ದರಿಂದ ಆ ಅಧ್ಯಯನ ಕ್ರಮದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಒಳನೋಟಗಳೂ ಕೆಲವು ಮಿತಿಗಳೂ ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೂ ಇವೆ.

ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧಗಳು ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದುದನ್ನು ಜಾನಪದದಲ್ಲಿ ರಾಚನಿಕ ವಿಮರ್ಶಕರು ಚರ್ಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಮತ್ತು ಸಹಜತೆಯನ್ನು ಸಮೀಕರಣ ಮಾಡಿದಾಗ ಅದು ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳು, ಕುಣಿತ ಮತ್ತು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ನಡೆ–ಇವು ಹೇಗೆ ಪ್ರಕೃತಿಪ್ರೇರಿತ ಎನ್ನುವುದನ್ನು ವಿಶಿಷ್ಟ ಒಳನೋಟಗಳ ಮೂಲಕ ಇಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸಲಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಭಾವಗಳು, ಕ್ರಿಯೆಗಳು ಹೇಗೆ ನಿಜ ಜೀವನದವು ಎನ್ನುವುದರ ಸೂಚನೆಯೂ ಇಲ್ಲಿ ಇದೆ. ವಾಸ್ತವಿಕತೆ ಮತ್ತು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಗಳ ವೈರುಧ್ಯವನ್ನು ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಚನೆಯ ಒಳಗಡೆ ವಿವರಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಕಾಲದ ವಿಭಜನೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸಿದ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಲಾಗಿದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ನಮಗೆ ಗೊತ್ತಿರುವ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನೇ ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ರಚನೆಗಳ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಬೇರ್ಪಡಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿರುವ ಈ ಕ್ರಮವು ಪರಿಚಿತ ಅಂಶಗಳ ಅಪರಿಚಿತ ಮುಖಗಳ ಮೇಲೆ ಬೆಳಕು ಚೆಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ರಾಚನಿಕ ಅಧ್ಯಯನವು ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ (Nature and Culture) ಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ಮೊದಲನೆಯದರಿಂದ ಎರಡನೆಯದು ಪ್ರೇರಿತ ಎಂದು ಮಾತ್ರ ನೋಡುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ 'ಅನುಕರಣ ತತ್ತ್ವ' (Theory of memesis)ದ ಮಿತಿಯು ಈ ರೀತಿಯ ಅಧ್ಯಯನ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಇದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಕುರಿತ ಲೇಖನವು ಈಗಾಗಲೇ ಜೋಶಿ ಅವರು ಬರೆದಿರುವ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಇಂತಹ ಲೇಖನಗಳ ಜತೆ ಓದಬೇಕಾದ ಪ್ರಬಂಧ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಕುರಿತ ಚರ್ಚೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕಿತ ಚಟುವಟಿಕೆಯಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು ಪರಿಗಣಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಅನ್ನುವ ಸಮಗ್ರ ದೃಷ್ಟಿಕೋನದಿಂದ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ಈ ಲೇಖನವು ಜಾನಪದದ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತದ

ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದು. ಜನಪದ ಕತೆಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಕೂಡ ಒಂದು ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂದು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸುತ್ತಿರುವ ಇಂದಿನ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಈ ಲೇಖನ ತನ್ನ ವ್ಯಾಪಕ ಸಾಮಗ್ರಿಗಳ ಮತ್ತು ವೈಜ್ಞಾನಿಕ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆಯ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಿದ್ಧಾಂತಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಸೇರಿಸಲು ಸಮರ್ಥವಾಗಿದೆ. ಪುಟ 31, 32ರಲ್ಲಿ 'ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗದ' ನಿದರ್ಶನದ ಮೂಲಕ- ರೇಖಾಚಿತ್ರಗಳ ನೆರವಿನಿಂದ ವಿವರಿಸಿದ ವಿಧಾನವು ಜಾನಪದದಂತಹ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಅನ್ವಯಿಸಬಹುದಾದ ಒಂದು ಹೊಸ ಶೋಧವಾಗಿದೆ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶೆಯು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ತುಳು ಎರಡೂ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲೂ ಒಂದು ವಿವಾದದ ವಿಷಯ. ಈ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಎರಡು ಅತಿರೇಕಗಳ ತುದಿಗಳು ಮಾತ್ರ. ಒಂದು, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆಗೆ ತುಳುವು ವಿರೋಧಿ ಅನ್ನುವುದು, ಇನ್ನೊಂದು ತುಳು ಅಭಿಮಾನದ ಪ್ರಕಟನೆ. ಈ ಎರಡೂ ಭಾವುಕತೆಗಳನ್ನು ಕಳಚಿಕೊಂಡು, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸಮೀಕ್ಷಿಸುವ ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಮತ್ತು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕ ಅಧ್ಯಯನದ ಮೂಲಕ ಪುನಾರಚಿಸುವ ಆಲೋಚನೆಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಲೇಖನದಲ್ಲಿವೆ. ಜೋಶಿಯವರು ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಯಾರನ್ನೂ ಮೆಚ್ಚಿಸುವ ಅಥವಾ ತೆಗಳುವ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವುದಿಲ್ಲ. ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಸೂಚಿಸಿದಂತೆ ಪರಂಪರೆ–ಪ್ರಯೋಗಗಳ ನಿರಂತರ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಇವರು ಆಸಕ್ತರಾಗಿರುವುದರಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತು ತುಳು ಇವು ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿಯ ಆಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಮೈದಾಳುವಾಗ ಕಾಣಿಸುವ ವೈರುಧ್ಯಗಳನ್ನು ಗ್ರಹಿಸುವ ಮತ್ತು ನಿವಾರಿಸುವ ಪ್ರಯತ್ನಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ನಿನ್ನೆ-ಇಂದುಗಳು ಇರುವ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ "ನಾಳೆ" ಇರಬಾರದು ಎನ್ನುವುದು ಈ ಲೇಖನಕ್ಕೆ ಅನ್ವಯಿಕ ಆಯಾಮವನ್ನು ತಂದಿದೆ. ಅಂತಹ ಮೂರುದಾರಿಗಳನ್ನು (ಪುಟ 68, 69) ತೆರೆದು ತೋರಿಸಿ ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಆಯ್ಕೆಗಳನ್ನು ಸಕಾರಣವಾಗಿ ಜೋಶಿಯವರು ಮುಂದಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅವಯವಗಳಲ್ಲಿ ತುಳು ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಯಾವ ಯಾವ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅಳವಡಬಹುದು ಎನ್ನುವುದನ್ನು ನಿದರ್ಶನ

ಗಳೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಿಸಿರುವುದರಿಂದ ಈ ಲೇಖನವು ಸಾಮಾನ್ಯೀಕರಣಗೊಂಡ ಯಾವುದೇ ಸೂತ್ರಗಳನ್ನು ಹೇಳದೆ, ಬದಲಾವಣೆಯು ಬಯಸುವ ಸಮಸ್ಯೆಗಳೊಡನೆ ಮುಖಾಮುಖಿಯಾಗಿ ಸಂವಾದ ನಡೆಸುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ಪಠ್ಯ'ವೊಂದನ್ನು ಪಠ್ಯ, ಸಂದರ್ಭ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸಂಬಂಧ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ "ಶರಸೇತು ಬಂಧನ" ಲೇಖನವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲೇ ಒಂದು ಮಹತ್ವದ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಈ ಸಂಕಲನದಲ್ಲಿಯೇ, ತನ್ನ ವಸ್ತು ಮತ್ತು ನಿರ್ವಹಣೆಯಿಂದ ಇದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಯಾವುದೇ ಜಾನಪದ ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಪಠ್ಯ ಮತ್ತು ಅದರ ಬಳಕೆಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅರ್ಥಗಳು ಬದಲಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಳು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮನೆ ಸಂವಹನವಾಗುತ್ತವೆ. 'ಅರ್ಥ'ವೆಂದರೆ ಅನ್ವೇಷಿಸುವ ಒಂದು ವಸ್ತುವಲ್ಲ ; ಅದೊಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಅದು, ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶ ಮತ್ತು ಅದರಿಂದ ಅನುಭವವನ್ನು ಪಡೆಯುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳ ನಡುವಿನ ಒಂದು ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ಸಂಬಂಧ. ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿ ಸಂಭವಿಸುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು, ಅರ್ಥದ ಬದಲಾವಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟಿರುತ್ತವೆ. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಠ್ಯದಲ್ಲಿಲ್ಲದ ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಆಂಗಿಕ ಅಭಿನಯ ಮತ್ತು ಮಾತಿನ ಪರಿಣತಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರಕಟವಾಗಬಹುದು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಶರಸೇತು ಬಂಧನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಕುರಿತ ಇಲ್ಲಿನ ವಿಶ್ಲೇಷಣೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರಚನೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ಮಾಡಿದ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಶೋಧನೆ. ಮುಂದಿನ ದಿನಗಳಲ್ಲಿ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಗಳನ್ನು ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡರೆ, ಮತ್ತು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದರೆ ಈ ವಿಶಿಷ್ಟ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಹಿಗ್ಗಿಸಬಹುದು.

ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಅಪ್ರಕಟಿತ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ 'ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ'ವನ್ನು ಪರಿಚಯ ಮಾಡಿಕೊಡುವುದರ ಜೊತೆಗೆ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು "ಮುಳಿಯರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ" ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ವಿವರಿಸಲಾಗಿದೆ.

"ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ: ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ" ಈ ಲೇಖನವು ಈಗಾಗಲೇ ನಾನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ "ಶರಸೇತು ಬಂಧನ" ಲೇಖನದ, ತಾತ್ತ್ವಿಕ ತಳಹದಿಯಾಗಿರುವ ಒಂದು ಆಶಯ-ಪ್ರಬಂಧ. ಪಠ್ಯ, ಸಂದರ್ಭ, ಪ್ರದರ್ಶನ ಮತ್ತು ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗ ಈ ಸಂಬಂಧಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪುರಾಣದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರಾಪ್ತವಾಗುವ ಬಗೆಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸುವವರೆಲ್ಲ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ವೃತ್ತಿಮೇಳಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ಗಮನಿಸುತ್ತಾರೆ. ಆದರೆ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿಮೇಳಗಳು ಕೂಡ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಗಮನಾರ್ಹ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿವೆ. ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಭಿನ್ನ ಬಗೆಗಳನ್ನು ನಿದರ್ಶನಗಳೊಂದಿಗೆ ಹೇಳುವುದರ ಜತೆಗೆಯೇ ಅವರ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಪಟ್ಟಿ ಮಾಡಲಾಗಿದೆ. ಇವು ಆರ್ಥಿಕ, ಸಂಘಟನಾತ್ಮಕ, ಮತ್ತು ಕಲಾ ಸಂಬಂಧಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ನಿವಾರಣೆಗೆ ಏನು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳಬಹುದೆಂಬ ಕೆಲವು ನಿರ್ದಿಷ್ಟ ಮೌಲಿಕ ಸೂಚನೆಗಳು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳವುಗಳಾಗಿವೆ.

"ಸೃಜನ ಶೀಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ" ಲೇಖನವು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದಂತೆ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ಒಂದು ತಾತ್ತ್ವಿಕ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪಡೆದಿಲ್ಲ. ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು, ಅನುಕರಣ ತತ್ತ್ವದ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಚರ್ಚಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅನುಕರಣ, ಅನುಸರಣ, ಸೃಜನಶೀಲತೆ ಇವು ರೂಢಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದು ತೀರ ಸರಳ ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಬಂಧಿಯಾದ ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಮತ್ತು ಮಾಹಿತಿಗಳು ಉಪಯುಕ್ತವಾಗಿವೆ. ಅನೇಕ ಹೊಸ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಸಂಗ್ರಹ

ಇಲ್ಲಿ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ವಿಷಯ ಮಾಹಿತಿ ಕೋಶವನ್ನು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಇದೆ. ಈ ಕೆಲಸವನ್ನು ಜೋಶಿಯವರು ಮಾಡಬೇಕು ಎನ್ನುವುದು ನನ್ನ ಅಪೇಕ್ಷೆ. ನಮ್ಮ ಅನೇಕ ಸಂಶೋಧನೆಗಳು ಸಮರ್ಪಕವಾದ ಮಾಹಿತಿಗಳ ಕೊರತೆಯಿಂದ ತಪ್ಪು ದಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಚಲಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಇಂತಹ ಕೋಶ ತೀರ ಅಗತ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿಯವರ 'ಮಾರುಮಾಲೆ'ಗೆ ಮುನ್ನುಡಿಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಈ ಕೆಲವು ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವುದು ನನಗೆ ಬಹಳ ಸಂತೋಷದ ಸಂಗತಿ. ಜೋಶಿಯವರ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ ನಾನು ಮುನ್ನುಡಿಯನ್ನು ಬರೆದಿರುವುದಕ್ಕೆ ನನ್ನ ಬಗೆಗಿನ ಅವರ ಪ್ರೀತಿ ವಿಶ್ವಾಸಗಳೇ ಕಾರಣ. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತು ಇವರ ಸಂಶೋಧನ ಬರಹಗಳನ್ನು ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಡಿದ ವಿದ್ಯಾರ್ಥಿ ನಾನು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗಿನ ನನ್ನ ತಿಳುವಳಿಕೆಯನ್ನು ಈ ಲೇಖನಗಳು ವಿಸ್ತರಿಸಿವೆ ಮತ್ತು ಬದಲಾಯಿಸಿವೆ. ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿನ ಅಧ್ಯಯನ ಶೀಲತೆ, ವಿಷಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮ, ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕುರಿತ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಳಕಳಿ-ಇವುಗಳಿಂದಾಗಿ ಈ ಸಂಶೋಧನ ಗ್ರಂಥವು ಅನ್ವಯಿಕ ರೂಪದ್ದು ಮತ್ತು ಮಾನವಿಕ ಮೌಲ್ಯಗಳನ್ನುಳ್ಳದ್ದು. ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧನೆಯ ಆರೋಗ್ಯಕರವಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಯ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ದಾಖಲೆ ಈ ಗ್ರಂಥದ ಮೂಲಕ ಆಗಿದೆ ಎನ್ನುವುದು ಸಂಶೋಧನೆ ಮತ್ತು ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದವರಿಗೆ ಭರವಸೆ ಕೊಡುವ ಅಂಶ.

ಬಿ. ಎ. ವಿವೇಕ ರೈ

ಕನ್ನಡ ವಿಭಾಗ
ಮಂಗಳೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾನಿಲಯ
ಮಂಗಳ ಗಂಗೋತ್ರಿ

ಅರ್ಪಣ

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೊಸ ಮನಸ್ಸು ನೀಡಿದ

ದಿ॥ ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಚೊಕ್ಕಾಡಿ

ಅವರ

ಸೃಜನ ಶೀಲತೆಯ ಔನ್ನತ್ಯಕ್ಕೆ,
ಮತ್ತು ಆತ್ಮೀಯ ಸ್ನೇಹಶೀಲತೆಗೆ

ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ—ನೈಸರ್ಗಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ

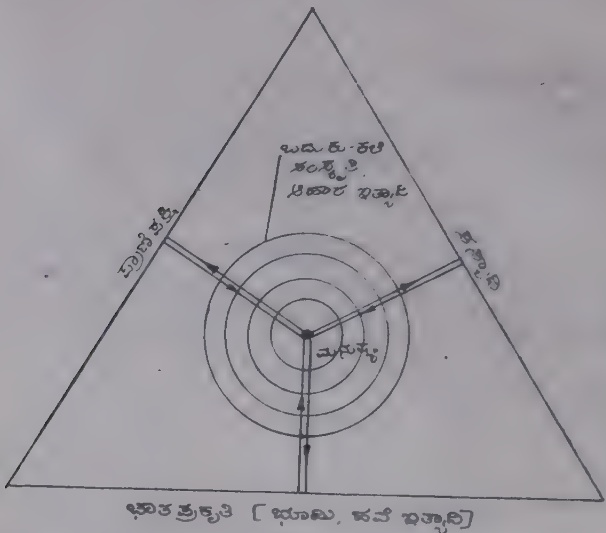
ಮಾನವ ಜೀವನದ ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಅಂಗವೂ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಭಾವ, ಪರಿಸರಗಳಿಂದ ರೂಪಿತವಾಗುವಂತಹದು. ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ಸಮಾಜ ರಚನೆ, ಆಹಾರ ವಿಹಾರ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಕಲೆ, ಕ್ರೀಡೆ, ಕೃಷಿ ವಿಧಾನ, ದೇವರಚನೆ—ಹೀಗೆ ಭೌತಿಕ, ಮಾನಸಿಕ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ನಾಲ್ಕಾರು ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರಭಾವಿ ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾದ ಸಮ್ಮಿಲನದ ಫಲಿತಗಳು. ಮತ್ತು ಅಂತಹ ಫಲಿತಗಳಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ ಮುಂತಾದವುಗಳ ಒಂದೊಂದರ ಇತಿಹಾಸವೂ ಇಂತಹ ಪ್ರಭಾವಿ ಶಕ್ತಿಗಳ ಪರಸ್ಪರ ಕೂಡುವಿಕೆ, ಸಂಘಟ್ಟನೆಗಳ ರೂಪವಾಗಿಯೇ ರೂಪಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಮಾನವ ಜೀವನದ ವಿಭಿನ್ನ ಅಂಗಗಳನ್ನೂ, ವಿಭಿನ್ನ ಘಟ್ಟಗಳನ್ನೂ, ಇತಿಹಾಸವನ್ನೂ ರೂಪಿಸುವ ಪ್ರಮುಖ ಶಕ್ತಿಗಳೆಂದರೆ ಮತ ಧರ್ಮಗಳು, ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ, ಕಾಲ ದೇಶಗಳು, ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿ ಅರ್ಥಾತ್ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಶಕ್ತಿ. ಇವುಗಳ ಪ್ರಭಾವವೂ ಸ್ವತಂತ್ರವೇನಲ್ಲ. ಈ ನಾಲ್ಕು ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವಗೊಳ್ಳುತ್ತ, ಒಂದನ್ನೊಂದು ಪ್ರಭಾವಗೊಳಿಸಿ ಪರಿವರ್ತಿಸುತ್ತ ಇರುತ್ತವೆ (ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಧಾನ ಅಂಶವಾದ ಜ್ಞಾನ ವಿಜ್ಞಾನವನ್ನು ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿ ಈ ನಾಲ್ಕರಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವನ್ನಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದೆ). ಹೀಗೆ ಪ್ರಕೃತಿ ಅಥವಾ ನಿಸರ್ಗ ಮಾನವ ಜೀವನದ, ಮಾನವ ಚರಿತ್ರೆಯ ಒಂದು ಪ್ರಧಾನ ಚಾಲಕ ಪ್ರೇರಕ ಶಕ್ತಿ. ಅಂತೆಯೇ ಇತರ ಜೀವಜಾಲಗಳ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲೂ ಕೂಡ. ಮಾನವನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಭೂಗೋಲ, ಪರ್ವತ, ನದೀನದ, ಹವಾಮಾನ, ಸಸ್ಯವರ್ಗಗಳ ಜತೆಗೆ ಪಶುಪಕ್ಷಿಗಳೂ ಸೇರಿ ಬರುತ್ತವೆ.

ಇವುಗಳೊಂದಿಗಿನ ಸಂಪರ್ಕ, ಸಂಘರ್ಷ, ಸಮನ್ವಯಗಳಿಂದ ಮನುಷ್ಯನ ಬದುಕಿನ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳು,—ಆಚರಣೆ, ನಂಬಿಕೆ, ಕಲೆ, ಆಹಾರ,

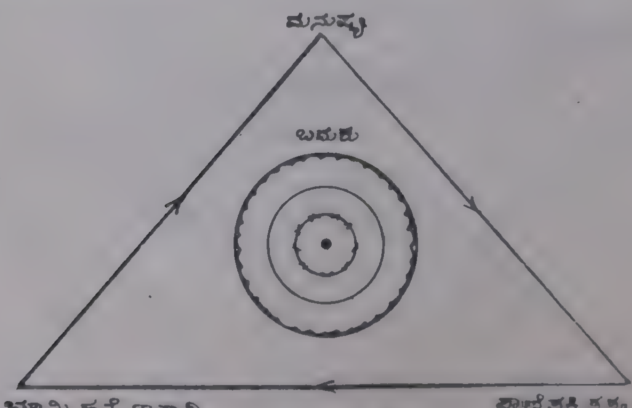
---

ಈ ಲೇಖನದ ಒಂದು ಭಾಗವು 'ಜಾನಪದ ಗಂಗೋತ್ರಿ' (ಜಾನಪದ-ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಕಾದೆಮಿ) ಅಕ್ಟೋಬರ್ 1988ರಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

ಮೌಲ್ಯಪ್ರಪಂಚ ಇವೆಲ್ಲ—ರೂಪ್ರಪಡೆಯುತ್ತವೆ. ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯನ್ನು ತ್ರಿಭುಜಾಕೃತಿಯಿಂದ ಹೀಗೆ ಹೇಳಬಹುದು :



ಅಥವಾ ತ್ರಿಕೋನವಾಗಿ ಹೀಗೆಯೂ ಹೇಳಬಹುದು :



—ಇಲ್ಲಿನ ಬದುಕಿನ ಅಂಗಗಳ ಆಕೃತಿ ಭೇದಗಳು, ಪ್ರಕೃತಿಯ ಪ್ರಭಾವ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತವೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕು.

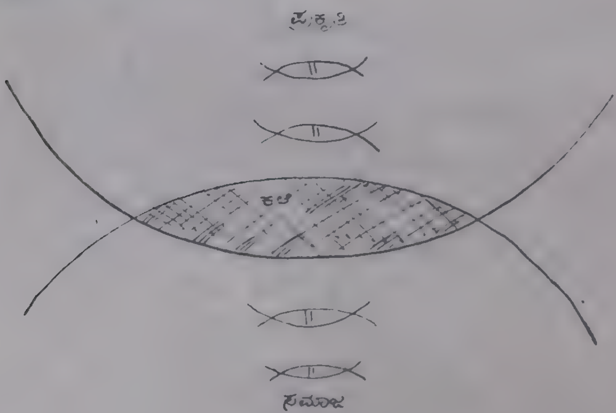
ನಿಸರ್ಗದ ಪ್ರಭಾವಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಜಗತ್ತಿನ ಜನಾಂಗಗಳ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯವೂ, ಏರುಪೇರುಗಳೂ, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳೂ, ತಾರತಮ್ಯಗಳೂ ಕಂಡುಬರುವುದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ ? ಒಂದೇ ಒಂದು ನದಿ, ಕಾಲುವೆ, ಪರ್ವತ ಇವು ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದೇಶದ ಚರಿತ್ರೆಯಲ್ಲಿ ನಿರ್ಣಾಯಕವಾಗಿರುವುದಕ್ಕೂ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿವೆ.

ಮಾನವ ಜೀವನವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ವಿವಿಧ ಶಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ನಿಸರ್ಗಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವವಿರುವುದು, ಅದು ಅತ್ಯಂತ ಮುಖ್ಯವಾದುದು ಎಂಬುದರಿಂದಲ್ಲ. (ಅತಿಮುಖ್ಯ ಯಾವುದು ಎಂಬುದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ನಿಸರ್ಗದ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆ ಇರುವುದು, ಅದು ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳಾದ ಮತಧರ್ಮ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ರಚನೆ ಮುಂತಾದವುಗಳಂತೆ ಅಲ್ಲ. ಎಂದರೆ ಭಿನ್ನ ಎರಡು ಅರ್ಥಗಳಲ್ಲಿ. ಒಂದು : ಅದು ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳಂತೆ ಮಾನವ ನಿರ್ಮಿತವಲ್ಲ. ಅಥವಾ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಎರಡು : ಅದು ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳಿಗಿಂತ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರ ಮತ್ತು ಸ್ಥಿರ. ಅದರಲ್ಲಿನ ಪರಿವರ್ತನೆಯು ದೀರ್ಘ ಕಾಲಾಂತರದ್ದು — ಸ್ವತಂತ್ರ ಎಂದರೆ ಅದಕ್ಕೆ, ತಾನಾಗಿ ಅಸ್ತಿತ್ವವೂ, ಶಕ್ತಿಯೂ ಇದೆ. ಮತ್ತು ಅದು ಮಾನವನನ್ನೊಳಗೊಂಡು ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ಜನಕ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿದೆ. ಉತ್ಪಾದಕವಾಗಿದೆ. ಆಶ್ರಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಜೀವನಾಧಾರವಾಗಿ, ಜೀವನಕಾರಕವೂ (ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಮಾರಕವೂ) ಆಗಿ ಅದು ಮಾನವ ಜಗತ್ತನ್ನು, ಅದರ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಮುಖವನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನು ಅಭ್ಯಸಿಸುವುದು ಫಲಪ್ರದವೂ, ಕುತೂಹಲಕರವೂ ಆದ ವಿಷಯ. ಇದನ್ನು ಪ್ರಕೃತಿ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಧ್ಯಯನ ('Naturo-cultural') ಯಾ ಕ್ಷಿತಿ–ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ (Geo-cultural) ಅಧ್ಯಯನ ಎನ್ನಬಹುದೋ ಏನೋ. ಸಂಸ್ಕೃತಿಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿ ವಹಿಸುವ ಪಾತ್ರವನ್ನು ಇತರ ಅಂಶ

ಗಳೊಡನೆಯೂ, ಅಥವಾ ಏಕದೇಶ ನ್ಯಾಯದಿಂದ, ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿಯೂ ಗ್ರಹಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

●

ಈ ನಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಮಾನವ–ಪ್ರಕೃತಿ ಸಂಬಂಧದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಜೀವನದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶವಾದ ಕಲೆಯನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿದ್ದಾದರೆ, ಮೊದಲಾಗಿ ಗಣಿಸಬೇಕಾಗಿರುವುದು ಮಾನವ ಸಮುದಾಯ ಮತ್ತು ಪ್ರಕೃತಿಗಳ ಸಂಬಂಧ ಮತ್ತು ಸಂಘಟ್ಟನೆ (Interaction) ಗಳಿಂದ ಕಲೆ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು. ಇಂತಹ ಮಾನವ–ಪ್ರಕೃತಿಗಳ ಸಂವಾದಾತ್ಮಕ ಮಿಲನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಶವೇನೂ ಕಲೆಯಾಗಿ ಒಳಗೊಳ್ಳುವುದಿಲ್ಲ. ಜೀವನದ ಸಕಲಾಂಗಗಳೂ ಅಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಂಶಸಃ ಅವು ಸಂಧಿಸುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಸಮಾಜ–ಪ್ರಕೃತಿ ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದೂ ಬದಲಾದರೂ ಕಲೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಭಿನ್ನವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ ಹೀಗೆ :

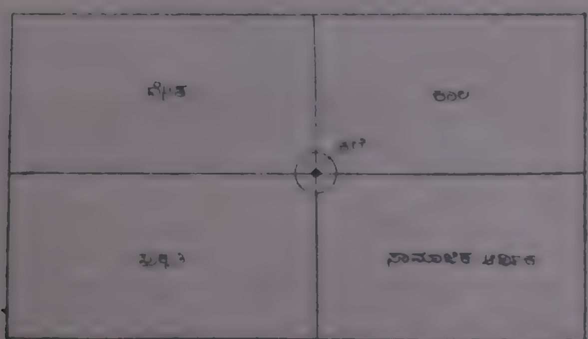


ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಪ್ರಕೃತಿಯ ಉತ್ಪನ್ನ. ಪ್ರಕೃತಿಯ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವಗಳು, ಗತಿಸ್ವರೂಪಗಳು, ವೈವಿಧ್ಯ ವರ್ಣಗಳು, ಕಲೆಯ ಮೇಲೆ ತಮ್ಮ ಮುದ್ರೆಯನ್ನು ಒತ್ತುತ್ತವೆ. ಕಲೆಯೊಂದು ಹುಟ್ಟಬೇಕಿದ ಪರಿಸರ

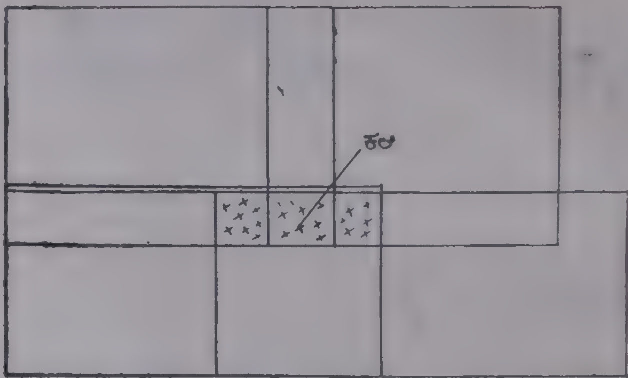
ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಿಗೂ, ಕಲೆಯ ಅಂತರಂಗ–ಬಹಿರಂಗ ರೂಪಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿರುವುದನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾವಲೋಕನದಿಂದ ಗುರುತಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪ್ರಾಯಶಃ ಪ್ರಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ವೈವಿಧ್ಯ ತೀವ್ರತೆಗಳಿಲ್ಲದೆಡೆಯ ನೃತ್ಯಾದಿ ಕಲೆಗಳು ಕೂಡ ಸರಳ ಸೌಮ್ಯವೇ ಆಗಿರಬಹುದು. ಗುಡ್ಡ ಬೆಟ್ಟ ಕಣಿವೆಗಳ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಆ ವಿಷಯಗಳು ಕಲಾರೂಪವಾಗಿ ಪಡಿಮೂಡಿದುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

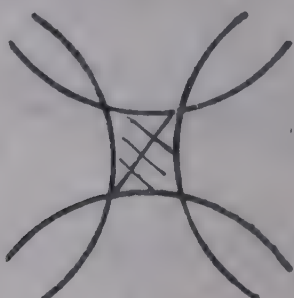
ಪ್ರಕೃತಿಯು ಹೀಗೆ ಪ್ರಬಲ ಶಕ್ತಿಯಾಗಿದ್ದರೂ, ಅದು ಒಂದೇ ಮಾನವ ಜೀವಿತದ ವಿಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದಲ್ಲ. ನಿಸರ್ಗವು ಉಳಿದ ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೆ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಸಮ್ಮಿಳಿತವಾಗಿ, ಒಂದು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದ ಸಂಘಟ್ಟನ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯನ್ನು, ಇನ್ನಿತರ 'ಸಂಯುಕ್ತ ಫಲಿತ'ಗಳನ್ನೂ ಕೊಡುತ್ತದೆ. ಕಾಲ, ದೇಶ, ನಿಸರ್ಗ ಮತ್ತು ಆರ್ಥಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕಗಳೆಂಬ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಶಕ್ತಿಗಳಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ (ಬೇರೆ ಮೂರು ಅಂಶಗಳೊಂದಿಗೂ ನಿಸರ್ಗವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಬಹುದು) ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹಂತಗಳು ವಿಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೀಗಾಗುತ್ತವೆ. ಸರಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ :



ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು, ಪರಸ್ಪರ ಮಿಶ್ರಣದ, ಕ್ಷೇತ್ರಗಳ ಗುಂಫನವಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ನಾಲ್ಕು ಶಕ್ತಿಗಳ ಸಾಮಾನ್ಯ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಕ್ಷೇತ್ರವು ಕಲೆ ಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅಂದರೆ :

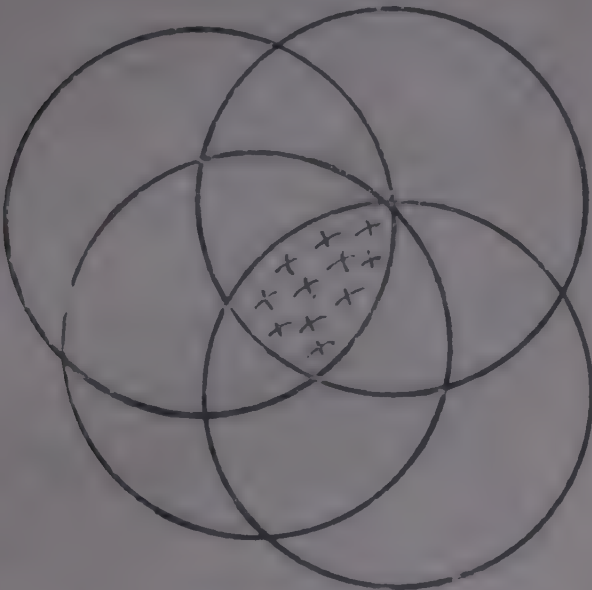


—ಎನ್ನಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಸೇರಿ ಕೆಲಸಮಾಡುವ ಚೌಕೋನಗಳ ರೂಪ, ಆಯ, ಒಳ ಸತ್ವಗಳ ಬದಲಾವಣೆಯಾದಂತೆ ಮಧ್ಯಕ್ಷೇತ್ರವಾದ ಕಲೆಯೂ, ಅದಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ವಿಭಿನ್ನ ರೂಪದ್ದಾಗುತ್ತದೆ. ನಾಲ್ಕು ಶಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾಲ್ಕು



ಒತ್ತಡಗಳಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದಾಗ ಕಲೆಯು ಹೊರ ಒಳ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ರೂಪು ದಳೆಯುವುದನ್ನು ಹೀಗೆ ತೋರಿಸಬಹುದು. ಅಥವಾ ಆ ನಾಲ್ಕು ಅಂಶಗಳು

ಸದಾ ಉರುಳುವ, ತಾವೂ ಬದಲಾಗುತ್ತ ಕಲೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವ, ಸ್ಥಿತಿ ಸ್ಥಾಪಕ-ಪರಿವರ್ತನಶೀಲ ವಲಯಗಳಾಗಿ ಕಲೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ ರೂಪಿಸುತ್ತವೆ ಎನ್ನಬಹುದು :



ಆಗ ಕಲೆಯೂ ತಾನೂ ಒಂದು ವಲಯವಾಗುತ್ತದೆ ಮತ್ತು ತನ್ನನ್ನು ರೂಪಿಸುವ ಶಕ್ತಿಗಳ ಗುಣಾತ್ಮಕ, ರೂಪಾತ್ಮಕ ಅಂಶಗಳನ್ನೂ, ಪರಿವರ್ತನೆಗಳನ್ನೂ ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ಈ ತಿಳುವಳಿಕೆಯ ಮೇಲಿನಿಂದ ಪ್ರಕೃತಿ ಎಂಬ ಒಂದಂಶವನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ಕಲೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆಯನ್ನು ಪರಿಭಾಷಿಸಬಹುದು.

●

ಇದು ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲೂ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶ. ಕರಾವಳಿಯ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ

ಭೂಮಿಯ ಒಳ ಹೊರ ಸ್ವರೂಪಗಳಿಗೂ ನಿಕಟವಾದ ಸಂವಾದವಿದೆ. ಅಬ್ಬರದ ಸಮುದ್ರದ ತೆರೆಗಳು, ಪಶ್ಚಿಮ ಘಟ್ಟಗಳ ಸಾಲು, ಈ ಮಧ್ಯೆ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಈ ಗಾತ್ರದ ಭೂಭಾಗಗಳಲ್ಲಿರುವುದಕ್ಕಿಂತ ಅಧಿಕವಾಗಿರುವ ನದಿಗಳು, ತೊರೆಗಳು, ಇಡೀ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಹಬ್ಬಿಹರಡಿರುವ ಚಿಕ್ಕ ಪುಟ್ಟ ಗುಡ್ಡಗಳಿಂದ, ತಗ್ಗುಗಳಿಂದ ಕರಾವಳಿಯೆಂಬುದು ಏರುತಗ್ಗುಗಳಿಂದ ವ್ಯಾಪ್ತವಾದೊಂದು ಪ್ರದೇಶ. ಬಹಳಷ್ಟು ಮಳೆ ಬರುವ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ, ಹವಾಮಾನದ ಅತಿರೇಕಗಳು ಇವೆ. ಸೆಕೆಗಾಲದ ಸೆಕೆ ತೀವ್ರ. ಮಳೆಗಾಲವೂ ಕಾರ್ಗಾಲದ ವೈಭವ ಎನ್ನುವಷ್ಟು ಜೋರು. ಚಳಿ ಕಡಿಮೆಯಾದರೂ ಉಳಿದಂತೆ ಹವಾಗುಣದಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಅಸಮಾನ ಸ್ವಭಾವದ ವರ್ತಮಾನವಿದೆ. ಕೃಷಿಯಲ್ಲೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯವಿದೆ. ತೆಂಗು, ಕಂಗು, ಬಾಳೆ, ಭತ್ತವಲ್ಲದೆ ಹಲವು ಬೆಳೆಗಳು. ಇಡೀ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲೇ ಸಾಕಷ್ಟು ಕಾಡುಗಳೂ ಇವೆ. ಮಣ್ಣಿನ ಬಣ್ಣ ಹಳದಿ, ಕೆಂಪು, ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರಖರತೆ, ತೀವ್ರತೆ, ನಾದಮಯತೆಗಳಿಂದ ಕೂಡಿದ ಬಣ್ಣ ಬೆಡಗುಗಳ ನಿಸರ್ಗ ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಈ ಅತಿಗಳ ಮಧ್ಯೆಯೂ ಒಂದು ಸಮತೋಲವೂ, ಸಮೃದ್ಧಿಯೂ ಇವೆ. ಇಂತಹ ಒಂದು ಸಸ್ಯಶ್ಯಾಮಲವಾದ, ಅಬ್ಬರದ, ಏಳುಬೀಳುಗಳ, ತೀವ್ರ ಪ್ರಖರತೆಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪದ ಈ ಕರಾವಳಿಯ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ತೀವ್ರತೆ, ಅಬ್ಬರ, ಬೆಡಗು, ಸಮತೋಲ, ಸೌಂದರ್ಯಗಳನ್ನು ಗುಣಗಳಾಗಿ ಉಳ್ಳ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ನೇರ ಸಂಬಂಧವುಂಟೆ ? ಹೌದು ಎನ್ನಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. 'ಲಯ' ಎಂಬ ಪದವನ್ನು ಒಂದಿಷ್ಟು ಸಡಿಲಾಗಿ ಬಳಸಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಕರಾವಳಿಯ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಲಯಕ್ಕೂ, ಬದುಕಿನ ನಡೆನುಡಿಗಳ ನಡೆಗೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ಇದು ಆಕಸ್ಮಿಕವಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ, ರೂಪಣ, ಮತ್ತು ನಿರೂಪಣ (Form, Formation and expression) ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಕೆಲಸಮಾಡಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕರಾವಳಿಯಲ್ಲೆ ಹುಟ್ಟಿದ್ದೆಂದು, (ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ : ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ 1957) ಆಂಧ್ರ ಮೂಲದ್ದೆಂದೂ, (ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ : 'ರಂಗ ವೈಖರಿ'ಯಲ್ಲಿನ ಲೇಖನ : 1985) ಸಮಗ್ರ ದಾಕ್ಷಿಣಾತ್ಯ ಪ್ರದೇಶದ ಕಲೆಯೊಂದರ ಒಂದು ಕವಲೆಂದೂ, (ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ :

ಜಾಗರ : 1986) ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಮೂಲವೇನೇ ಇರಲಿ, ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ತನ್ನದಾದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಂತೂ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕೃತಿ ತನ್ನ ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಪ್ರಭಾವ ಸಂಸ್ಕಾರಗಳನ್ನು ನೀಡಿದ್ದು ನಿಜ. ಇದೇ ರೀತಿಯ ನೈಸರ್ಗಿಕ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ಕೇರಳದ ಕಥಕಳಿ, ತೈಯ್ಯಂ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಕಾರಗಳಿಗೂ, ಕನ್ನಡ ಕರಾವಳಿಯ ಆರಾಧನಾ ಕಲೆ, ರಂಗಕಲೆಗಳ ಸಮುದಾಯಕ್ಕೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾದ ಸಾಮ್ಯವಿರುವುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಸುವುದು ಬೋಧಕವಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾಗುವ ಸಾಮಗ್ರಿ, ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಇವು ಹೆಚ್ಚು ಕಡಿಮೆ ಎಲ್ಲವೂ ಇದೇ ಪ್ರದೇಶದ ಉತ್ಪಾದನೆಗಳು. ವೇಷದ ಬಟ್ಟೆಗಳೆಲ್ಲ ಕುಂಬಳೆ, ಸಾಲಿಕೇರಿಗಳ ಕೈಮಗ್ಗದವುಗಳು. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವಾದ ಬಣ್ಣಗಳು–ಇಂಗಳೀಕವೆಂಬ ಕೆಂಪು (ಕಲ್ಲಿನ ಹುಡಿ), ಅರಸಿನ, ಅರದಾಳ ಅಥವಾ ಚಾಯಮೇಣ ಹರಿದ್ರಾವರ್ಣ, ಎಳ್ಳೆಣ್ಣೆಯ ಕಾಡಿಗೆ. ಬಿಳಿಬಣ್ಣಕ್ಕಾಗಿ ಅಕ್ಕಿ ಸುಣ್ಣಗಳ ಹಿಟ್ಟು ಇವೆಲ್ಲ ಸ್ಥಳೀಯವೇ. ಹಸಿರು ಬಣ್ಣಕ್ಕೆ ಮೊದಲು ಇದ್ದುದು ನಾರುಗಳಿಲ್ಲದ ನೆಲ್ಲಿಮರದ ಎಲೆ ಮುಂತಾದವುಗಳನ್ನು ಒಣಗಿಸಿ ಮಾಡಿದ ಹುಡಿ. ಹೊಳೆತಕ್ಕೆ ಮತ್ತು ಭೂಷಣಗಳ ಅಲಂಕಾರಕ್ಕೆ ಬಳಸುತ್ತಿದ್ದ ಬಂಗ ಅಥವಾ ಅಭ್ರಕ ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಷ್ಟು ಲಭ್ಯ.

ಭೂಷಣಗಳ ರಚನೆ ಮರಗಳಿಂದಲೇ. ಅದಕ್ಕೆ ಬಳಸುವುದು ಇಲ್ಲಿ ಬೇಕಷ್ಟಿರುವ ಕಾಮಂಟೆ, ಹೊಂಗಾರಕ, ಬೆಂಡಿನ ಮರಗಳನ್ನು. ಚಂಡೆ ಮದ್ದಲೆಗಳ ಕಸೆಗಳು ಇಲ್ಲಿನ ಕಾಚು, ಕೊಂಡೆ, ಖದಿರ, ಹಲಸು, ಹೆಬ್ಬಲಸು, ತೇಗು. ತಾಳೆ ಮರದವುಗಳು: ಚರ್ಮ ಆಡು, ಕರುಗಳದ್ದು. ಹಗ್ಗಗಳು ಊರ ಸೆಣಬು, ನಾರುಕೋಲು, ಕತ್ತಾಳೆ ಗಿಡ, ಭೂತಾಳೆ ಗಿಡ, ತೆಂಗಿನ ಹುರಿ. ಕಿರೀಟದ ಹಿಂಬದಿಗೆ ಇಳಿಬಿಡುವ ಕೂದಲು, ಅಂತೆಯೇ ಮೀಸೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ದಟ್ಟಾಳೆ ಎಂಬ ಕಳ್ಳಿ ಜಾತಿಯ ಗಿಡದ ಎಲೆಗಳಿಂದ ತಯಾರಿ.

ಇಲ್ಲಿನ ಕಾಡುಗಳಲ್ಲಿ ಸಿಗುತ್ತಿದ್ದ, ಈಗಲೂ ವಿರಳವಾಗಿ ಸಿಗುವ, ನವಿಲಿನ ಗರಿ, ಹೀಲಿಗಳು ಕಿರೀಟ, ಭೂಷಣಗಳಿಗೆ ಬಳಕೆ. ಒಂದೆ ಬಣ್ಣದ ವೇಷದ ತಟ್ಟಿ ಕಿರೀಟಕ್ಕೆ ಸಾಲು ಸುತ್ತುಗಳಾಗಿ ಮಣಿಗಳಂತೆ ಪೋಣಿಸುತ್ತಿದ್ದುದು ಹಸಿರು, ನೀಲಿ ಬಣ್ಣದ ಕಾಡು ಹುಳಗಳ ಚಿಪ್ಪುಗಳನ್ನು. ಕಿರಾತನ ವೇಷಕ್ಕೆ ಕೆಂಜಳಿಲಿನ (ಅಳಿಲು) ಬಾಲ ಮತ್ತು ಕಾಡುಕೋಳಿಯ ಗರಿಗಳು. ಜಾಗಟೆ ಬಾರಿಸುವುದಕ್ಕೆ ಜಿಂಕೆ ಕೊಂಬು. ನರಸಿಂಹ, ಕಾಳಿ ವೇಷಗಳ ಕೆನ್ನಾಲಗೆ ಅಡಕೆ ಹಾಳೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿತ.

ಶ್ರುತಿ ಬುರುಡೆಗೆ ಬಳಸುವ ಸೋರೆ, ಕಾಡುಸೋರೆಗಳು, ವೇಷಭೂಷಣ, ಮದ್ದಲೆ ಶ್ರುತಿಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾಗುವ ಮೇಣಗಳು—ಜೇನು ಮೇಣ, ಹಲಸಿನ ಮೇಣ, ಗುರುಗಂಜಿ ಅಂಟು ;—ಎಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿನವುಗಳೇ. ಪಗಡಿ ಎಂಬ ಶಿರೋಭೂಷಣಕ್ಕೆ ಸುತ್ತುತ್ತಿದ್ದ ಜರಿಲಾಡಿಗಳು ಹಿಂದೆ ಬಾಳೆ ಹಗ್ಗದವುಗಳು. (ಬಾಳೆ ಪಟ್ಟಿಗೆ ಬಿಂಗದ ಹುಡಿ ಅಂಟಿಸಿದ ಜರಿಲಾಡಿಗಳು). ಬಣ್ಣದ ಕಡ್ಡಿ ತೆಂಗಿನದು. ಬಣ್ಣದ ವೇಷಗಳು ಭಯಾನಕತೆ ನಿರ್ಮಿಸಲು ಬೆಂಕಿಯ ಪಂಜುಗಳಿಗೆ ಎರಚುವ 'ರಾಳ' ಧೂಪದ ಮರದ ಮೇಣದ ಪುಡಿ. ಕೋಡಂಗಿ ಕಿರಾತರ ವೇಷಗಳಿಗೆ, ಆಭರಣಗಳಾಗಿಯೂ, ಉಳಿದ ಕೆಲವು ವೇಷಗಳಿಗೆ ಆಯುಧವಾಗಿಯೂ ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಮಾವಿನಸೊಪ್ಪು—ಇಷ್ಟೆಲ್ಲವೂ ಅಚ್ಚ ಇಲ್ಲಿನವೇ.

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿನದಲ್ಲವೆಂದು ಕಾಣುವಂತಹದು —ಯಕ್ಷಗಾನ ಭೂಷಣಗಳ ಪ್ರಧಾನ ವರ್ಣವಾದ ಹಳದಿ ಬಣ್ಣದ ಜೇಗಡೆ ಅಥವಾ 'ಚಿನ್ನದ ತಗಡು'. ಇದರ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆ ಸ್ಥಳೀಯವಾದ ಸಾಮಗ್ರಿ ಯಾವುದೋ ಇದ್ದಿರಬೇಕು. ಹೀಗೆ ಸಮಗ್ರ ಸಾಮಗ್ರಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದದ್ದು. ಈಗ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ವಸ್ತುಗಳ ಸ್ಥಾನದಲ್ಲಿ ಹೊರಗಿನ ಉತ್ಪನ್ನಗಳು ಮಾರುಕಟ್ಟೆಗಳ ಮೂಲಕ ಬಂದು ಸೇರಿವೆ.

ಸಾಮಾಗ್ರಿಯ ಆಕೃತಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಒಂದೆರಡು ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಬಹುದು. ಪಗಡಿ ಅಥವಾ ಮುಂಡಾಸು ಎಂಬ ಶಿರೋಭೂಷಣದ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಕಂಡರೆ ಅದು, ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಬೆಳೆಯುವ, ಕೆಸುವಿನೆಲೆಯ ಆಕೃತಿಯನ್ನು ಹೋಲುತ್ತದೆ. ಅದರ ಮುಂಬದಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಚಂದ್ರಾಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಜೋಡಿಸಿ ಅಲಂಕರಿಸುವ 'ಕೇದಗೆ' ಎಂಬ ಆಭರಣ, ಹಿಂದೆ ಕೇದಗೆ ಹೂವಿನಿಂದಲೇ ತಯಾರಿಸುತ್ತಿದ್ದರೆಂದು ಕೇಳಿದ್ದೇನೆ.

ಇಲ್ಲಿ ಬೆಟ್ಟಗಳೂ, ಏರುತಗ್ಗುಗಳೂ ಬಹಳ. ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನೃತ್ಯಸ್ವರೂಪದ ರೂಪಣಶಕ್ತಿಯಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಿರಬೇಕು. ಈ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಏಳು ಬೀಳುಗಳು, ಹಾರಾಟ, ಲಾಗಾಟ, ಜೀಕಾಟಗಳು ಬಹಳ. ದೊಡ್ಡ ದೊಡ್ಡ ಹೆಜ್ಜೆಗಳು, ತಿರುಗಣೆಲಾಗ (ಗಿರ್ಕಿ) ಮಂಡಿಕುಣಿತಗಳು ವಿಪುಲ. ಇಂತಹದೊಂದು ಕುಣಿತ ಸಮತಟ್ಟಾದ ಭೂಪ್ರದೇಶ, ವಿಶೇಷಗಳಿಲ್ಲದ ಹದವಾದ ಹವಾಮಾನ ಇರುವ ಪ್ರದೇಶವೊಂದರಲ್ಲಿ ಹುಟ್ಟಲಾರದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಅಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಹತ್ತಿ ಇಳಿಯುವ ಸಂಚಾರಕ್ರಮವು ಯಕ್ಷಗಾನ ನರ್ತಕರಿಗೆ ಶಾರೀರಿಕ ಸಿದ್ಧತೆಯನ್ನೂ, ಸಾಮರ್ಥ್ಯವನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟಿದೆ.

ಕರಾವಳಿಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಸೀಸನ್ - ಮೇಳಗಳ ತಿರುಗಾಟ ಎಂಬುದು ನವೆಂಬರಿನಿಂದ ಮೇ ತನಕ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮದಂತೆ ದೀಪಾವಳಿಯಿಂದ ತೊಡಗಿ (ಅಥವಾ ವೃಶ್ಚಿಕ ಸಂಕ್ರಮಣದಿಂದ) 'ಹತ್ತನಾಜೆ' ವರೆಗೆ—ಎಂದರೆ ವೃಷಭ ಮಾಸದ ಹತ್ತನೆಯ ದಿನದವರೆಗೆ (ಇದು ಮೇ 24ನೇ ದಿನಾಂಕವಾಗುತ್ತದೆ) ಇರುತ್ತದೆ. ಇದು ಮಳೆಗಾಲದ ಕೊನೆಯಿಂದ, ಮುಂದಿನ ಮಳೆ ಆರಂಭದವರೆಗೆ ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಷ್ಟೆ ? ಪ್ರಾಯಶಃ, ದೀರ್ಘವಾದ ಮತ್ತು ಬಹಳಷ್ಟು ಮಳೆಯ ಮಳೆಗಾಲವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಈ ಪ್ರದೇಶದಲ್ಲಿ ವರ್ಷದುದ್ದಕ್ಕೂ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿರುತ್ತಿದ್ದುವೇನೋ. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಭವನ, ಮಂದಿರ, ಹಾಲ್‌ಗಳು ಇರುವುದರಿಂದ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲೂ ಆಟಗಳಾಗುತ್ತಿವೆ. ಇದು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಪ್ರತಿಬಂಧವನ್ನು ಮೀರಿದ ವಿದ್ಯಮಾನ ಅಥವಾ ಯತ್ನ.

ಹಿಂದೆಯೂ, ಈಗಲೂ ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ. ಮಳೆಯ ತೀವ್ರತೆ ಕಡಿಮೆ ಆದ ಬಳಿಕ—ಜುಲೈ ಮಧ್ಯಭಾಗದಿಂದ ನವೆಂಬರ್‌ತನಕ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ಪ್ರಶಸ್ತವಾದ ಕಾಲ. ಕಾರಣ ಇದು ಒಳಾಂಗಣ ಪ್ರದರ್ಶನ (Indoor performance). ಹೀಗೆ ಬೇಸಗೆಯಲ್ಲಿ ಆಟ, ಮಳೆಗಾಲದಲ್ಲಿ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬ ವಿಭಾಗವು ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ರೂಪದ್ದು.

●

ನೃತ್ಯವೆಂಬುದು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಲನೆ. ಆದುದರಿಂದ ಅದು ಭೌತ, ಅಭೌತ ಚಲನೆಗಳ ಪ್ರತಿಫಲನ ಕೂಡ. ಪ್ರಾಕೃತಿಕ—ಮಾನುಷ—ಜೈವಿಕ ಚಲನೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಭಾವ, ಪ್ರಭಾವಿತ ಸಂಬಂಧವಿದೆ ಎಂದು ಎಲ್ಲೋ ಓದಿದ ನೆನಪು. ಈ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಈಗಾಗಲೇ ಸೂಚಿಸಿರುವಂತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಚಲನೆಯ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದನ್ನೆ ಹಿಡಿದು ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಲವಕಾಶವಿದೆ. ಮಾನುಷ ಮತ್ತು ಜೈವಿಕ, ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಚಲನೆಗಳ ವೈವಿಧ್ಯಕ್ಕೆ, ವಿಪುಲತೆಗೆ ಅವಕಾಶವೀಯುವಂತಿದೆ ಕರಾವಳಿಯ ಭೂಸ್ಥಿತಿ ಮತ್ತು ಹವಾಮಾನ, ಬೆಳೆ, ಕಾಡುಮೇಡು. ಅದಕ್ಕನುಗುಣವಾಗಿ ಸಂವಾದಿಯಾಗಿದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಚಲನಕ್ರಿಯೆ—ನೃತ್ಯದಲ್ಲೂ, ವಾಚಿಕಾಭಿನಯದಲ್ಲೂ.

●

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲೂ ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಪ್ರಭಾವವನ್ನು ಗುರುತಿಸಬಹುದು. ಕರಾವಳಿಯ ಜನರಲ್ಲಿ (ಬಹುಶಃ ಎಲ್ಲೆಡೆ) ಕಾಣುವ ವಿಶೇಷವಾದ ಅಂಗನ್ಯಾಸ ಕರನ್ಯಾಸಗಳು (gesturs) ತೀವ್ರಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ಕ್ರಮ (expressive movements) ಗಳು ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಇವು ಕಲೆಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತಮ್ಮ ಕೊಡುಗೆ ನೀಡಿವೆ. ಹೀಗೆ ನಿಜಜೀವನದಿಂದ ಕಲೆಗೆ ವರ್ಗಾವಣೆಯಾಗಿ ಮತ್ತಷ್ಟು ವ್ಯವಸ್ಥಿತ (formalised) ಮತ್ತು ಶೈಲೀಕೃತ (stylised) ವಾಗಿ ಬಂದ ಈ ದೇಹ ಭಾಷೆಯು ಮೂಲತಃ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಕೃತಿಯ ಗುಣ

ಸ್ವಭಾವ, ನಾದ, ಕ್ರಿಯೆ, ಚಲನೆಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಿತವಿರಬೇಕೆಂದು ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಊಹಿಸಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಲಿಖಿತವಲ್ಲ. ಅದು ಆಶುಭಾಷಣ ಸ್ವರೂಪದ್ದು. ಅದರ ನಡೆ, ಧ್ವನಿ ಸ್ವರೂಪಗಳ ಅಧ್ಯಯನದಿಂದ ಅದನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ, ಇಲ್ಲಿನ ನಿಸರ್ಗವು ನೀಡಿದ ಪ್ರೇರಣೆ ಕಾಣದಿರದು. ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಎದ್ದು ಕಾಣುವ ಅಂಶ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ (ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ)ಯು ಸಾಹಿತ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದು. ಕರಾವಳಿಯ ಸಮೃದ್ಧವಾದ ಪ್ರಕೃತಿ, ಅರ್ಥವನ್ನು ಮಾತನಾಡುವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ದೃಷ್ಟಾಂತ, ಉದಾಹರಣೆ ಅಲಂಕಾರ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯ ವಿಷಯಗಳಿಗೆ, ಅಕ್ಷಯವಾದ ಭಂಡಾರವೆನಿಸಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕರಾವಳಿಯ ಕೃಷಿಯ ಮತ್ತು ನಿಸರ್ಗದ ವಿವರಗಳೊಂದಿಗೆ ಕೇಳುಗನಿಗೆ ಬಂದು ಸುಂದರವಾದ ಮುಯ್ಯಾಮುಯ್ಯಿ ಒದಗುವುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ನಿತ್ಯಾನುಭವವಾಗಿದೆ. ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಅದು ಶಿಷ್ಟದ ಬಂಧನವನ್ನು ಕಳಚಿ, ಹೆಚ್ಚು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಮೂಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ, ಸ್ಥಳೀಯ ಪ್ರಕೃತಿಯು, ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗದಂತೆ ಪೂರಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯಲ್ಲ. ಅದು ಕಥೆಯ ಅಂಗವಾಗಿಯೇ ಇರುವಂತಹದು. ಹಾಗಾಗಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮಾತು, ಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಕರಾವಳಿಯ ನಿಸರ್ಗವು ಅಪೂರ್ವ, ಅಲಂಕರಣ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿನ ಹುಲ್ಲು, ಕಲ್ಲು, ಮಳೆ, ಬೆಳೆ, ಕಾಡು ಗುಡ್ಡಗಳು ಕಥೆಯಲ್ಲೇ ಬರುತ್ತವೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೂ ಅವು ಬದುಕಿನ ಅಂಶಗಳಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಬಗೆಗೆ, ಉಳಿದಂತೆ, ರೂಪ (form) ಮೊದಲಾದವುಗಳಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಚರ್ಚೆಯನ್ನು ಬದಿಗಿಡೋಣ. ಪ್ರಕೃತಿ—ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಂಬಂಧದಿಂದ ನೋಡಿದರೆ, ಕರಾವಳಿಯ ನಿಸರ್ಗ ತುಳು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಸೊಗಸಾದ ಮಾರು ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವುದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಲಿಖಿತ ಭಾಗವೆಂದರೆ, ಅದರ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಪದ್ಯ ನಾಟಕ. ಅದು ಅದರ ಆಧಾರ (script). ಇಂತಹ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಸಾವಿರಕ್ಕೂ ಮಿಕ್ಕಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ—ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ

ಪ್ರಕೃತಿ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಬಂದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಎಂಬಂತೆ ಬಂದಿದ್ದರೂ, ತೀರ ಕಡಿಮೆ ಅನ್ನಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಿಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತೃಗಳು ಪುರಾಣದ ಕತೆಯನ್ನು ಅನುವಾದ ರೂಪವಾಗಿಯೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳಾಗಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ವಿವರ, ದರ್ಶನ, ಘಟನೆಗಳೆಲ್ಲವೂ ಆಕರದ ಕಾವ್ಯ, ಪುರಾಣಗಳವೇ ಹೊರತು ಕವಿಯ ಕಲ್ಪನೆಗಳಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿನಂತೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಪ್ರಕೃತಿ ಅಪ್ರಧಾನ.

●

ನಿಸರ್ಗ ಅಥವಾ ಪ್ರಕೃತಿ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ, ಪ್ರಾದೇಶಿಕವಾದ ನೆಲೆಯ ಅರ್ಥವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ, ಪ್ರಕೃತಿ ವ್ಯಾಪಾರ ಎಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಈಗ ಮುಂದುವರಿಯಬಹುದು. ಮೊದಲಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಕಾಲವಿಭಾಗ. ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿಯನ್ನು ನಾಲ್ಕು ಕಾಲಗಳಾಗಿ ವಿಭಾಗಿಸಿ, ಪ್ರದರ್ಶನವು, ಅಂದರೆ ಕತೆಯ ನಡೆಯ ವೇಗವು ಈ ನಾಲ್ಕು ಕಾಲ ವಿಭಾಗಗಳಲ್ಲಿ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂಬುದು ಒಂದು ಅಂಗೀಕೃತ ನಿಯಮ. ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿ, ಮತ್ತು ರಾತ್ರಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನನ್ನು ಜಾಗೃತ ನೋಟಕನನ್ನಾಗಿಸುವ ಬಗೆಗೆ ಆಗತ್ಯವಾದ ತಂತ್ರ. ಆರೆಂಟು ಗಂಟೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿದ್ದಷ್ಟು ಕೇಳುಗನ ಏಕಾಗ್ರತೆ, ತಾಳ್ಮೆಗಳು ಮತ್ತೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ರಾತ್ರಿ ಕಳೆದಂತೆ ನಿದ್ರೆಯ ಒತ್ತಡ ಹೆಚ್ಚು. ಅದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಈ ಕಾಲ ವಿಭಾಗ. 'ಬೆಳಗಿನ ಜಾವದ ಆಟ' ಎಂಬ ವಾಗ್ರೂಢಿಯ ಅರ್ಥ ಅತಿ ವೇಗದ್ದು ಎಂಬುದೇ. ಬೆಳಗ್ಗೆ ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕು ಗಂಟೆಯ ಬಳಿಕ ರಭಸ, ಯುದ್ಧ ಅಬ್ಬರದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಪರಿಣಾಮಕಾರಿ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಕಾಂಡ್ಲಿಕ ವಧೆ. ಶಿಶುಪಾಲ ವಧೆ, ತಾರಕ ವಧೆ, ಮೀನಾಕ್ಷಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಅಪರ ರಾತ್ರೆಗೆ ಪ್ರಶಸ್ತ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಆದರೆ, ತೀರ ಶಾಂತವಾದ, ಕತೆಯೊಂದರ ಮುಕ್ತಾಯವಾಗಿರುವ, ಅಥವಾ ಶೋಕಾತ್ಮಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬೆಳಗಿನ ಜಾವಕ್ಕೆ ಸಹಜವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಕಾರಣ ಆ ಹೊತ್ತಿನ ಪ್ರಶಾಂತತೆ. ಉಳಿದ ರೀತಿಯ ಕಥೆಗಳು ಆ ಹೊತ್ತಿಗೆ ಅನುಯೋಜ್ಯವಲ್ಲ.

ಆದುದರಿಂದಲೇ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಮತ್ತು ಅಪರ ರಾತ್ರಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳೆಂಬ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಇದೆ. (ಇದು ಈಗ ಅನುಸರಣೆಯಲ್ಲಿ ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಇಲ್ಲ, ಅದಿರಲಿ). ಶರಸೇತು, ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ, ಪಾರ್ಥಸಾರಥ್ಯ, ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ, ಅತಿಕಾಯ, ಕೀಚಕ ವಧೆ, ಇವೆಲ್ಲ ಪೂರ್ವರಾತ್ರಿ ಪ್ರಸಂಗಗಳು. ಕರ್ಣಾವಸಾನ, ಗದಾ ಪರ್ವ, ರುಕ್ಮಾಂಗದ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ, ಮುಂತಾದವು ಅಪರಾರ್ಧದವು. ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ಯುದ್ಧಾತ್ಮಕ ಅಥವಾ ದುರಂತ–ಸುಖಾಂತ ಮಿಶ್ರ ಶೋಕಾತ್ಮಕಗಳು. ಇಂತಹ ಒಂದು ಆಯ್ಕೆ ಅಥವಾ ಸಹಜವಾದ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ ರಾತ್ರಿಯ ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳ, ಪ್ರಾಕೃತಿಕ ಮನೋವ್ಯಾಪಾರದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯದು.

ಕಾಲಮಾನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಕೃತಿಕವಾಗಿ ಇರುವ ಹಗಲು–ರಾತ್ರಿ ಎಂಬ ವಿಭಾಗ ಮತ್ತು ಈ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಇರುವ ತಾತ್ವಿಕವಾದೊಂದು ಸಂಬಂಧ ವೆಂತಹುದು ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡೋಣ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಒಂದು ನಂಬಿಕೆ ಅಥವಾ ಗ್ರಹಿಕೆ ಎಂದರೆ, ಹಗಲಿನ ಜೀವನ ನಮ್ಮದು, ರಾತ್ರಿಯದು ನಮ್ಮದಲ್ಲ, ಹಗಲು ವಾಸ್ತವ, ರಾತ್ರಿ ಅವಾಸ್ತವವದ್ದು. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ರಾತ್ರಿ ಭೂತ, ಪ್ರೇತ ಪಿಶಾಚಿಗಳ ಸಂಚಾರವೆಂಬ ನಂಬಿಕೆ. ರಾತ್ರಿ ಎಂಬುದು ಹಗಲಿನ ವಿಪರೀತ (reverse). ರಾತ್ರೆಯ ವ್ಯವಹಾರವೆಲ್ಲ ಅದ್ಭುತರಮ್ಯ.

ಇದರಿಂದಾಗಿಯೇ ಹಗಲು ಮಾಡಲಾಗದ ಅಥವಾ ಮಾಡಬೇಕೆಂದಿದ್ದರೂ, ಮಾಡಲುಬಾರದ ಕೆಲಸಗಳಿಗೆ ರಾತ್ರಿ ಮೀಸಲು ಎಂಬುದನ್ನಾಧರಿಸಿದ ಕೆಲವು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಜಾನಪದ ವ್ಯವಹಾರ ನ್ಯಾಯಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಶಿವರಾತ್ರಿಯಂದು ರಾತ್ರಿ ಕಳ್ಳತನ, ಕೀಟಲೆ ಮಾಡುವುದು ಆಚಾರ. ಕೋಜಾಗರಿ ಹುಣ್ಣಿಮೆ (ಆಶ್ವೀಜ ಪೂರ್ಣಿಮಾ) ದಿನ ರಾತ್ರಿ ದ್ಯೂತವನ್ನಾಡಬೇಕು.— ಇವೆಲ್ಲ ಮನುಷ್ಯನ ಅಂತಹ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮೂಲಕ ತೃಪ್ತಿಗಾಗಿ ನೀಡಿದ ಸೀಮಿತ ಲೈಸೆನ್ಸ್. ಹಾಗೆಯೇ ನೋಡಿ. ಭೂತಾರಾಧನೆಯ ಕೋಲದಲ್ಲಿ ಭೂತದ ಪಾತ್ರಿ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯ. ಆದರೆ ಆಹೊತ್ತು–ರಾತ್ರಿ–ಅವನು ದೇವರಂತೆ. ಹಗಲು ಪುನಃ ಅಸ್ಪೃಶ್ಯನೇ. ಸಿದ್ಧವೇಷ ರಾತ್ರಿ ಬ್ರಾಹ್ಮಣನನ್ನು ತಮಾಷೆ ಮಾಡುತ್ತದೆ, ಹಗಲಲ್ಲ. ಇವೆಲ್ಲ ನೈಜ ಭಾವಗಳ, ಸಾಂಕೇತಿಕ

ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಆರಾಧನಾ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಸದಾ ಮಾಡದೆ ಇರುವುದಕ್ಕೆ, ಈ ರೂಪದ ಒಂದು ಪರಿಮಾರ್ಜನೆ. ಸಾಮಾನ್ಯತಃ ಹಗಲಿನ ಜಾನಪದ ಕಲೆ ವಾಸ್ತವಿಕ ರಾತ್ರಿಯದ್ದು ಫ್ಯಾಂಟಸಿಯೆನ್ನಬಹುದು.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಹೀಗೂ ಹೌದು, ಆದರೆ ಅಷ್ಟು ಮಾತ್ರ ಅಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭ ಅಷ್ಟು ಸರಳವಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ರೂಪ–ವೇಷಗಳು. ತಂತ್ರ, ವಾದ್ಯಗಳು–ಇವೆಲ್ಲ ರಮ್ಯಾದ್ಭುತದ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ನಿಜ. ತನ್ಮೂಲಕ ನಿಜಜೀವನದಲ್ಲಿ ತಾವು ಅನುಭವಿಸದ–ಅಥವಾ ಅನುಭವಿಸಿದರೂ–ಅಷ್ಟು ತೀವ್ರವಾಗಿ ಅಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಅನುಭವಿಸದ–ಭಾವಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ. ಉಪಶಾಂತಿ, ಕಲಾಕಾರರಿಗೂ, ಸಾಮಾಜಿಕರಿಗೂ ದೊರಕುವುದೂ ನಿಜ.

ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾಗುವ ಭಾವಗಳು, ಅವಸ್ಥಾಂತರಗಳು, ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಕೇವಲ ಫ್ಯಾಂಟಸಿ ಅಲ್ಲ. ನಿಜ ಜೀವನದವುಗಳೂ ಇವೆ. ವಾಸ್ತವ ಸವಾಲುಗಳು ಅಲ್ಲಿದೆ. ನಳನ ಪ್ರಣಯ, ಸತ್ಯನಿಷ್ಠೆ, ಸೋಲುಗಳು ನಮ್ಮ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಒದಗುವಂತಹವು. ರಾಮನ, ಕೃಷ್ಣನ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ, ರಾವಣನ, ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಕ್ರಿಯೆಗಳು, ನಮ್ಮವು ಕೂಡ ಹೌದು. ಹಾಗಾಗಿ, ಇಲ್ಲಿ ರಾತ್ರಿ–ಹಗಲಿನ ವೈರುದ್ಧ ತತ್ವ–(antagonistic or reversal principle) ವನ್ನು ರಾತ್ರಿಯಲ್ಲಿ ಮೀರಲೆಳಸುತ್ತದೆ ಯಕ್ಷಗಾನ. "ಯಾನಿಶಾ ಸರ್ವಭೂತಾನಾಂ ತಸ್ಯಾಂ ಜಾಗರ್ತಿ ಸಂಯಮೀ" ಎಂಬ ಗೀತೆಯ ಮಾತು, ಬೇರೊಂದೇ ಆದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ಅನ್ವಯಿಸುವುದಲ್ಲವೆ ?

●

ಭಾರತದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಾಚೀನ ದರ್ಶನ ಸಾಂಖ್ಯವು. ಪ್ರಕೃತಿಯನ್ನು 'ಪ್ರಧಾನ' ತತ್ವ ಎಂದು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದೆ. ಇದು ತುಂಬ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾದ

ಪರಿಘಾಟ. ಇಂತಹ ಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಒಪ್ಪಲೆಯಲ್ಲಿ. ಅದರ ಪರಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಅಧ್ಯಯನ. ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಲು. ಅದರ ಕುರಿತು 'ಸಹೃದಯ'ರಿಗಲು, ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳನ್ನು ತೆರೆದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಸಮಾಲೋಚನ ಮಂಡಳಿ : ಡಾ॥ ಪುರುಷೋತ್ತಮ ಬಿಳಿಮಲೆ

ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರ

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ

ಭಾರತದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಲ್ಲ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲೂ, ಹಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ಮಾತು-ಇವು ಬೆರೆತಿರುವ ರೀತಿ ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಒಂದೇ ತೆರನಾದುದು. ಅದು ಎಷ್ಟು ವಿಶಿಷ್ಟವಾದುದೆಂದರೆ, ಹಾಡುಗಳು ಮತ್ತು ಮಾತು ಸೇರಿ, ನಮಗೆ ಒಂದು ಸಮಗ್ರ ಅನುಭವವನ್ನು ನೀಡುತ್ತವೆ. ಹಾಡು, ಮಾತುಗಳು ರಚನೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನ ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದ್ದರೂ ಸಹ ಅವು ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಣೆದುಕೊಂಡಿರುವ ರೀತಿ, ಆ ಸೇರ್ಪಡೆ ಬೆಳೆದುಬಂದಿರುವ ರೀತಿಯಿಂದ, ಅವೆರಡು ಒಂದಾಗಿ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಅವಿನಾದ್ವೈತದ ಸ್ವರೂಪವುಳ್ಳ ಅನುಭವ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ನಮಗೆ ತೆರೆದು ಕೊಡುತ್ತವೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರತೆಯ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ ಅದರ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದಲ್ಲಿಯೇ ಇದೆ ಅನ್ನಬಹುದು. ಅಂತಹ ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸದ ಸ್ವರೂಪದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ, ವಿಮರ್ಶಕ, ಅಭ್ಯಾಸಕರಿಗೂ ಇರುವುದು ಅವಶ್ಯವಾಗಿದೆ. ನಮ್ಮ ಹಳೆಯ ರಂಗಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗರ ಸ್ಥಾನವು ಅಲಂಕರಣದ ಸ್ಥಾನವಲ್ಲ, ಅಥವಾ ಪೂರಕ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಸ್ಥಾನವೂ ಅದಲ್ಲ. ಹಾಡುಗಳು-ಹಿಮ್ಮೇಳ-ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಶರೀರದ ಸಾವಯವ ವ್ಯಾಪಿಯಾದ ಅವಿಭಾಜ್ಯ ಸಂಬಂಧ ಹೊಂದಿ ಅಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತವೆ. ಆದರೆ ಇಂದು ನಾವು 'ನಾಟಕ' ವೆಂದು ಹೆಸರಿಸುವ ರೂಪಕಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹಾಗೆ, ಕೆಲವು ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಮಾತುಗಳಿಂದ ಕೆಲವನ್ನು ಹಾಡುಗಳಿಂದ ಹೇಳುವ ಪರಸ್ಪರ ಪೂರಕ ಸ್ಥಿತಿ ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಕಲೆಗಳದ್ದಲ್ಲ. ಅವೆರಡೂ ಒಂದಾಗಿ, ಒಂದೇ ವಸ್ತು, ವಿಷಯ ಸಂಗತಿಗಳನ್ನು ಪುನರುಕ್ತಿ ವಿಧಾನದಿಂದ ಹೇಳುವುದೇ ಅಲ್ಲಿನ ಕ್ರಮ. ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಇನ್ನೊಂದು

ಅರ್ಕುಳ ಸುಬ್ರಾಯಾಚಾರ್ಯ ಸಂಸ್ಮರಣ ಗ್ರಂಥ 'ಸ್ವರ್ಣಕಮಲ'ಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದುದು. 1988.

ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರವೆಂದರೆ, ತತ್ವತಃ ಮತ್ತು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ (ಅಂದರೆ ಹಾಡು, ವಾದ್ಯಗಳು) ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಧಾನ. ಅಂದರೆ ಅದು ಒಟ್ಟು ರಂಗ ಕ್ರಿಯೆಯ ಆಧಾರ. ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಕೆಲಸ ಅದನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ವಿವರಿಸಿ ಅರ್ಥವಿಸಿ ಅದಕ್ಕೆ ಸಫಲ ಸಂವಹನವನ್ನು ನೀಡುವುದು. ಅರ್ಥಾತ್, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವಿಸ್ತಾರವೇ ಮುಮ್ಮೇಳದ ಕೆಲಸ (ಈ ವಿಸ್ತರಣ ಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ, ಸ್ವತಂತ್ರ ಸೃಜನ ಕ್ರಿಯೆ ಧಾರಾಳವಾಗಿ ಇದೆ. ಅದು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಲ್ಲ). ಹೀಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕಿರುವ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯದಿಂದಾಗಿಯೇ, ನಮ್ಮ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಭಾಗವತನೆಂದೋ, ಗುರುವೆಂದೋ, ಮೇಟಿಯೆಂದೋ, ಮೊದಲ ವೇಷವೆಂದೋ–ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ರಂಗದ ಪ್ರಧಾನವ್ಯಕ್ತಿಯೆಂಬ ಅರ್ಥ ಬರುವ ಸಂಕೇತಗಳೇ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿವೆ.

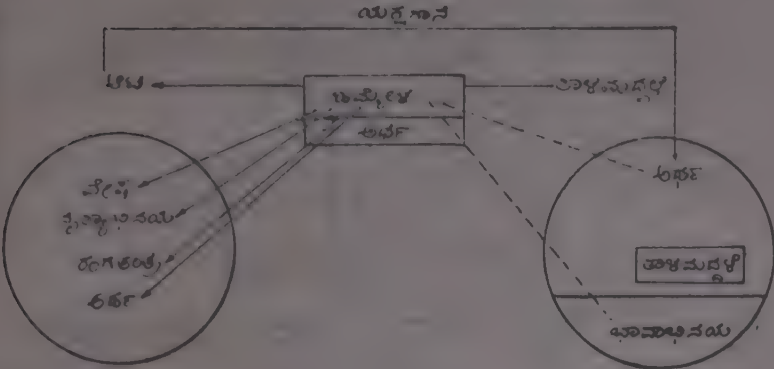
ಒಟ್ಟು ಭಾರತೀಯ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಈ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನದಲ್ಲಿ, ತನ್ನದಾದ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವರೂಪದಿಂದ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಸ್ಥಿತಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ಬಹುಶಃ ಅತ್ಯುತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ. ಕಥಕಳಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವೇ ಅತ್ಯಂತ ಹೆಚ್ಚು ಶೈಲಿಬದ್ಧ (Stylised), ಶಿಷ್ಟಲಕ್ಷಣಗಳ ಸಮಾಶಾಸ್ತ್ರೀಯ (near-classical, semi-classical) ರಂಗಭೂಮಿ ಮತ್ತು ಹಾಗಾಗಿ, ಕಟ್ಟುನಿಟ್ಟಿನ ಶಿಸ್ತುಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹುದು. ಕಥಕಳಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ಮತ್ತು ಅಭಿನಯ ಕುಣಿತಗಳು ಹಾಡನ್ನು ಹಾಡುವಾಗ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಇರದೆ, ವಾದ್ಯಗಳ ಜತೆಗೆ ಸಾಗುವುದರಿಂದ, ಅಲ್ಲಿನ ಸಂದರ್ಭ ಸರಳವಾದದ್ದು. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇರುವುದರಿಂದ ಅಭಿನಯ ಕುಣಿತಗಳು ಬರಿಯ ವಾದ್ಯಗಳ ಜತೆಗೂ, ಹಾಡುವಿಕೆಯ ಜತೆಗೂ ಇರುವುದರಿಂದ ಇಲ್ಲಿನ ಸಂದರ್ಭ ಹೆಚ್ಚು ವೈವಿಧ್ಯಯುಕ್ತ, ಹೆಚ್ಚು ಸಂಕೀರ್ಣ.

ಆಟ, ಕೂಟಗಳೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಎರಡು ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಕೂಟ ಅಥವಾ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಹಿಮ್ಮೇಳವೇ ಬೆಳೆದು ರೂಪುಗೊಂಡ ಒಂದು ರಂಗಪ್ರಕಾರ. ಇದು ದೇವಸ್ಥಾನಗಳಲ್ಲಿ ಸೇವಾರೂಪವಾಗಿ ಜರಗುತ್ತಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು ಗೌಣವಾಗಿ, ಪ್ರಾಯಶಃ ಸಂಕ್ಷೇಪ

ವಿವರಣೆಯ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಊಹಿಸಲವಕಾಶವಿದೆ. ಮದ್ದಳೆಯೊಂದಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುತ್ತಾ, ಹಾಡುಗಳ ಮಧ್ಯೆ ಕೊಂಡಿಯಾಗಿ ಒಂದಿಷ್ಟು ವಿವರಣೆಗಳೊಂದಿಗೆ, ಹಾವಭಾವ ಸಹಿತ ಲಘು ನೃತ್ಯದೊಂದಿಗೆ, ಭಾಗವತ–ಮದ್ದಳೆಗಾರರು ನಿಂತುಕೊಂಡೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕಲೆ ಇದಾಗಿದ್ದಿರಬಹುದೆಂಬ ಊಹೆಯೂ ಇದೆ.[3] ಕೂಟವೇ ಮೊದಲೆಂದೂ ಆಟವು ಕೂಟದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯೆಂದೂ, ಕೂಟವು ಆಟದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪಡೆದ ಅದರ ಛಾಯಾಮಾತ್ರ ರೂಪವೆಂತಲೂ ಈಯೆರಡರಲ್ಲಿ ಯಾವುದು ಮೊದಲೆಂಬ ಕುರಿತು ಬೇರೆಬೇರೆ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿವೆ. ಇರಲಿ. ಅಂತೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೆಂಬ ರಂಗಪ್ರಕಾರವು ಬರಿಯ ಹಾಡು–ಮಾತುಗಳಿಂದ ಸಾಧಿಸುವ ಪರಿಣಾಮ, ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆ ಅರಳುವ ರೀತಿ, ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರತಿಭಾ ವಿಲಾಸ, ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದಾಗ ಅದು ಒಂದು ಅದ್ಭುತವಾಗಿ ಕಾಣದಿರದು. ಅತೀ ಕಡಿಮೆ ಪರಿಕರಗಳ ಬಳಕೆಯಿಂದ ಯಾವುದೇ ಪೂರ್ವಸಿದ್ಧತೆ ಇಲ್ಲದೆ, ದೃಶ್ಯದ ಯಾವುದೇ ಆಕರ್ಷಣೆ ಇಲ್ಲದೆ, ವಾಚಿಕವೊಂದನ್ನೇ ಆಶ್ರಯಿಸಿ ಹೀಗೆ ಬೆಳೆದಿರುವ ನಾಟಕ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಬೇರೊಂದಿರಲಾರದೆಂದೇ ತೋರುತ್ತದೆ. ಖ್ಯಾತ ರಂಗತಜ್ಞ ಗ್ರೊಟೊವಸ್ಕಿ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿರುವ ಬಡ ರಂಗಭೂಮಿ[4] (Poor Theatre) ಯ ಕಲ್ಪನೆಗೆ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಪೂರ್ವ ನಿದರ್ಶನವಾಗಿದೆ.[5] ಇಂತಹ ಒಂದು ತೀರ ಸರಳವೂ, ಜತೆಗೆ ಅತ್ಯಂತ ಶ್ರೀಮಂತವೂ ಆದ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳವು (ಅಂದರೆ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ವಾದನ, ಶ್ರುತಿ) ಮಾಡುವ, ಮಾಡಬೇಕಾದ ಕೆಲಸದ ಒಂದು ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಯತ್ನಿಸಿದೆ. ಆಟಕ್ಕೂ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೂ ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಸಮಾನ ಅಂಶವಾದುದರಿಂದ, ಪ್ರಾಸಂಗಿಕವಾಗಿ ಆಟಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯಿಸುವ ವಿಷಯಗಳು ಇಲ್ಲಿ ಬಂದಿವೆ.

ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ಮತ್ತು ಚಲನೆ–ಈ ಮೂರು ಅಂಶಗಳು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಆಟದಲ್ಲಿ ಇವೆ. ಆದುದರಿಂದ ಆಟದಲ್ಲಿರುವ ಪ್ರಮಾಣದ ನಿರ್ವಹಣ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದು ನಿಜ. ಇಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮಾತು ಎರಡೇ ಮಾಧ್ಯಮಗಳು. ಆಟದಲ್ಲಿ ನಾಲ್ಕು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ಮಾಡುವ

ಕೇಳಿಸುವುದು (ಅಥವಾ ಮಾಡದಿರುವುದು ಕೇಳಿಸುವುದು ಸಹ) ಇಲ್ಲಿ ಎರಡೇ ವಾದ್ಯಗಳು ನಿರ್ವಹಿಸುವ ಕಾರಣ, ಸಂದರ್ಭಗಳು ಬೇರೆಬೇರೆ ಪರಿಣಾಮಗಳೂ ಬೇರೆಬೇರೆ ಎಂದು ಹೇಳುವುದು ಉಚಿತ. ಮೇಲಾಗಿ, ಇವೆರಡರಲ್ಲಿ ಮೂಲಭೂತ, ಗುಣಾತ್ಮಕ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.



ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ನಾಲ್ಕು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತದೆ:

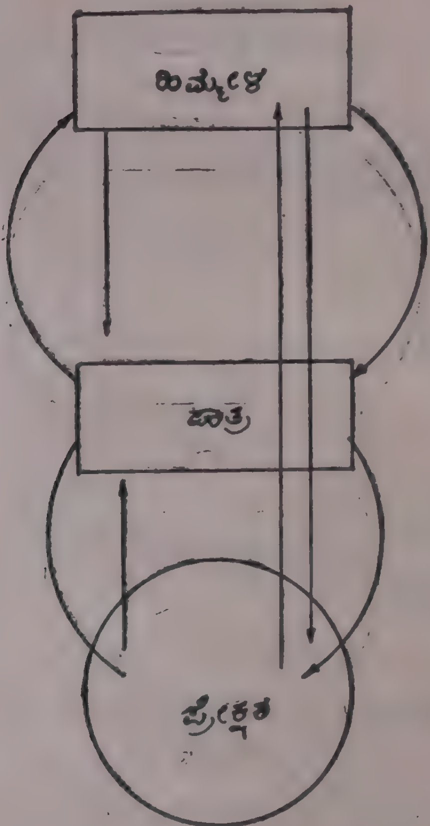
ಲಯವಾಹಕವಾಗಿ

ಕಥಾವಾಹಕವಾಗಿ

ಭಾವವಾಹಕ, ಪ್ರೇರಕವಾಗಿ

ತಂತ್ರವಾಹಕವಾಗಿ-ಹಾಗೂ ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಅಂಶಗಳೂ ಒಟ್ಟೊಟ್ಟಿಗೆ ಪ್ರಯುಕ್ತವಾಗಿರುತ್ತವೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅಂದರೆ, ಆಧಾರವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ, ಈ ನಾಲ್ಕೂ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಗಳು ಒಂದರಮೇಲೊಂದು ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಬೀರುತ್ತವೆ. ಅದು ಅನುಕೂಲ ಪರಿಣಾಮವಿರಬಹುದು. ಪ್ರತಿಕೂಲವೂ ಇರಬಹುದು-ರಂಗದಮೇಲೆ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ನಿರ್ಧಾರವಾದ ಮೇಲೆ

ಅಥವಾ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದಿಂದ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಪ್ರೇರಣೆಗಳನ್ನು, ನಿರ್ದೇಶನವನ್ನು ಪಡೆಯುತ್ತಾನೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅವನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮೇಲೂ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ-ಮುಮ್ಮೇಳಗಳೊಳಗೆ ಜರಗುವ ಒಂದು ಸತತ ಕೊಡುಕೊಳುಗೆ ಯಾ ಸಂವಾದವು, ಪ್ರದರ್ಶನದ ದಿಕ್ಕುದೆಸೆಗಳನ್ನೂ, ಗುಣಮಟ್ಟವನ್ನೂ ರೂಪಿಸುತ್ತದೆ. ಇದ



ರಿಂದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮೇಲಾಗುವ ಪರಿಣಾಮವೂ ವಾರಕ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಮೇಲೆ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಬಹುದು. ಈ ಪ್ರತಿಫಲನ ನೇರವಾಗಿ ಅಥವ ಇನ್ನೊಂದು ಉಪಾಧಿಯ ಮೂಲಕವೂ ಆಗಬಹುದು.

ಈ ವಿಚಾರವು ಆಟದಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸ್ಪಷ್ಟ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಸಮರ್ಥವಾದ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮೇಲೆ ಸಶಕ್ತಪರಿಣಾಮ ಮಾಡಿದಾಗ, ಆ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ (ಯಾ ನೃತ್ಯ ಮುಂತಾದುವು) ಮೂಡಿಬಾರದಿದ್ದರೆ, ವಿಸಂಗತಿಯುಂದಾಗುತ್ತದೆ. ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬಹುದಾಗಿದ್ದ ಮಾತು, ನೃತ್ಯಗಳೂ ಕೂಡ, ಸಶಕ್ತ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬಾರದಿದ್ದರೆ, ಇಂತಹ ಅನುಭವ ಆಗಬಹುದು. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಮರ್ಥವಾದಷ್ಟು ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೆ ಅನುಕೂಲವೂ ಹೌದು. ಜತೆಗೇ ಅವನಿಗೊಂದು ಪಂಥಾಹ್ವಾನವೂ ಹೌದು; ಹಾಗಾಗಿ ಅವನ ಹೊಣೆ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ನೃತ್ಯಯುಕ್ತವಾದ ರಂಗಭೂಮಿಗೆ ಮುಖ್ಯ ಆಧಾರವಾಗಿ ಇರುವಂತಹದು ಲಯ (ಅರ್ಥಾತ್ ವೇಗ ಅಥವಾ ಗತಿಮಾನ). ಭಾಗವತನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನದ ಲಯವನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಪದ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ, ಕಥೆಯ ಘಟ್ಟ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ರೀತಿ, ರಂಗದಲ್ಲಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬೇಕಾದ ಭಾವ, ಇಷ್ಟನ್ನೆಲ್ಲ ಪರಿಗಣಿಸಿ ಭಾಗವತನು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಲಯವನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಷ್ಟು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲಿಸುವಂತಹ ಲಯವನ್ನು ಅರಸುವ ಎಚ್ಚರವನ್ನೂ ಭಾಗವತನು ವಹಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಒಂದೆರಡು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೊಂದೊಂದು ಲಯವೆಂಬ ವಿಧಾನ, ಸರ್ವತ್ರ ಅಂಗೀಕಾರಾರ್ಹವೂ ಅಲ್ಲ. ಅದರಿಂದ ಇತರ ಅಂಶಗಳಿಗೆ ತೊಡಕು ಬರುವುದೂ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಆ ಒಂದು ಅಂಶವೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾದದ್ದು ಎಂಬುದು ಇಲ್ಲಿನ ಆಶಯ.

ಕಥಾವಾಹಕವಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹೊಣೆ ದೊಡ್ಡದು. ಒಟ್ಟು ಕಥೆಯು ಸಾಗಬೇಕಾದ ರೀತಿ, ಆಯ್ದುಕೊಂಡ ಕಥಾಭಾಗ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರಗಳು, ಅವಧಿ

ಮತ್ತು ಅದರ ಪಿಂಡಗಳು. ಪ್ರದರ್ಶನ ಮಾಡಬೇಕಾದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ಲಕ್ಷಿಸಿ 'ಪ್ರಸಂಗ'ವನ್ನು ಅರ್ಥೈಸಿ ಕಥಾನಿರ್ವಹಣೆ ಮಾಡುವ ಹೊಣೆ ಭಾಗವತನದು. ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಅವನ ಸಾಮರ್ಥ್ಯಕ್ಕೊಂದು ನಿಕಷ. ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಸಂಗದ, ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ; ಹಾಡಿದರೆ ಪ್ರದರ್ಶನ ಯಶಸ್ವಿ ಆಗಲೂ ಅಶಕ್ಯ. ರಂಗವನ್ನೇ ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ, ಅಡಕವಾಗಿ ರಚಿತವಾದ ಕೆಲವೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಉಳಿದೆಡೆ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಪಾದನ (editing) ಮಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಕತೆಯು, ಪ್ರದರ್ಶನದ ತೂಕ ತಪ್ಪದ ಹಾಗೆ, ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಧಾನ ಸೂತ್ರವನ್ನು ಬಿಡದೆ ಈ ಸಂಯೋಜನೆ ಆಗಬೇಕು. ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಭಾಗವತರ ದೃಷ್ಟಿ ಭೇದಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಬರುವುದಿದೆ.[10] ತಿಟ್ಟುಗಳಿಗನುಸರಿಸಿಯೂ, ಸಂಪ್ರದಾಯ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ, ಆಯ್ಕೆಯಲ್ಲಿ ಭೇದವಿದೆ.[11] ಕಥಾಭಾಗದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಸಂಬಂಧ ಕೆಡದ ಹಾಗೆ ಗೊಣಸು (link) ಕೊಡುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನೇ ರಚಿಸಿ ಹಾಡುವುದಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯು, ರಂಗ ತಂತ್ರಗಳ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೂ, ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೂ ಸಂಬಂಧವಿದೆ. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು, ಪ್ರಸಂಗರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಫಲಿಸಿವೆ.[12] ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಒಡ್ಡೋಲಗ, ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶವಾದೊಡನೆ ಆಡುವ ಮಾತು ಮುಂತಾದವುಗಳಿಗೆ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಅಂತಹ ಕಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ತಾನು ರಚಿಸಿದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದುಂಟು.

ಬೇರೆಬೇರೆ ಕವಿಗಳು ಒಂದೇ ಕಥೆಯನ್ನಾಧರಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ಬರೆದುದಿದೆ. ಉದಾ: ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ, ಭೀಷ್ಮಪರ್ವ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಇತ್ಯಾದಿ ಅವುಗಳನ್ನು ಸಂಯೋಜಿಸಿ, ಒಂದೇ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಅಳವಡಿಸಿ ಹಾಡುವುದಿದೆ.[13] ಹಾಗೆಯೇ ಕತೆಯ ಒಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಿರುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಇನ್ನೊಂದು ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ತಂದು ಸಂಯೋಜಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ. ಉದಾ: ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಅಂಗದ ಸಂಧಾನದ ರಾಮರಾವಣರ ಸಂವಾದದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು (ಭೂವರೇಣ್ಯ ಕೇಳಾದರೆ । ಯಾವ ಕಾರಣಕ್ಕೆ ಮತ್ತೆ । ಕೇವಲ ನಮ್ಮನುಜೆಯ । ನಾಸಿಕವ ಕೊಯ್ದಲ–ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ತೊಡಗುವ ಸಂವಾದ) ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ ರಾಮ-ವಿರಾಸುರ ಸಂವಾದಕ್ಕೆ ಬಳಸುವುದು.[14] ಸಂವಾದ

ನಿರತವಾದ ಎರಡು ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ, ಒಂದರಮೇಲೊಂದರಂತೆ ಎರಡೊ ಮೂರೋ ಪದ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ, ಅವನ್ನು ಸಂವಾದರೂಪವಾಗಿ ಜೋಡಿಸಿ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರ 'ಅ' ೧, ೨, ೩ ನಂತರ ಪಾತ್ರ 'ಆ' ೧, ೨, ೩ ಹೀಗೆ ಪದ್ಯಗಳಿದ್ದರೆ ೧-೧, ೨-೨, ೩-೩ ಹೀಗೆ ಮಾಡಿ ಹಾಡುವುದು. ಉದಾ: ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗದ ಕೃಷ್ಣ-ಶಲ್ಯ ಸಂವಾದ (ಏನಯ್ಯ ಶಲ್ಯ ಭೂಪ-ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು). ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಲಕ್ಷ್ಮಣ-ಶೂರ್ಪನಖಾ ಸಂವಾದ (ಕಾಮ ಸನ್ನಿಭ ಮಾತ ಕೇಳು-ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ ನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳು). ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಸಂವಾದ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಜೋಡಿಸುವುದರಿಂದ ಪರಿಣಾಮ ಹೆಚ್ಚುತ್ತದೆ.

ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವುದಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ತನ್ನ ಮಂಡನಾವಿಧಾನದ ಮೂಲಕ, ರಾಗ ಭಾವಗಳ ಅಳವಡಿಕೆಗಳಿಂದ, ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ವಿನೂತನ ಆಶಯವನ್ನು ನೀಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಾದ ಭಾಗವತನು ಮಾಡಬಲ್ಲ, ಮಾಡಬೇಕು. ಪ್ರಸಂಗದ ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ತನ್ನ ಮನಸ್ಸನ್ನು ಅವನು ಹೇಗೆ, ಎಷ್ಟರಮಟ್ಟಿಗೆ ತೋಡಿಕೊಳ್ಳಬಲ್ಲನೋ ಅಷ್ಟು ಮಟ್ಟಿಗೆ ಅವನ ಭಾಗವತಿಕೆ ಯಶಸ್ವಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾಗವತನ ಯಶಸ್ಸು ಎಂದರೆ ಬರಿಯ ಸ್ವರ ಮಾಧುರ್ಯದ, ರಾಗ ತಾಳ ಪ್ರಾವೀಣ್ಯದ್ದಲ್ಲ. ಕಥಾಸಂವಹನ, ನಿರ್ದೇಶನಗಳ ಕೆಲಸಗಳು ಅವನಿಗೆ ಅಷ್ಟೆ-(ಏಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಕೂಡ)-ಮುಖ್ಯವಾದವುಗಳು. ಪ್ರಸಂಗಕಾರನ ಕೃತಿಯು, ಉತ್ತಮ ಭಾಗವತನ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಅವನದೇ ಕೃತಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರುತ್ತದೆ.

ಸನ್ನಿವೇಶದ, ಪಾತ್ರಗಳ ಹದವರಿತು, ನಟನಿಗೆ ಸೂಕ್ತವಾದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪೋಷಣೆ ನೀಡುವ ಕೆಲಸ ಭಾಗವತ ಹಾಗೂ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಾರರದು. ರಾಗಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ, ಬಿಡಿತದ ಆಯ ತೂಕಗಳು, ಪದ್ಯದ ಬಂಧದ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೂ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಇರುವ ಸಂಬಂಧ ಮುಂತಾದ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಸಂಗತಿಗಳು ಒಳಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಪದ್ಯದ ಭಾವಕ್ಕನುಸರಿಸಿ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ವಾದನವು ಹೊಂದಿಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ವಾದ್ಯ

ವಾದಕರಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತಿರಬೇಕು.[15] ಅಂತೆಯೇ ಪದ್ಯದ ರಚನಾಸ್ವರೂಪ, ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸಹಜವಾದ ಗತಿ, ಅದರ ಖಂಡಗಳ ಆಳತೆಗಳನ್ನೂ ಲಯಕ್ಕೆ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿ ಹೊಂದಿಸಿ ಹಾಡುವುದು ಭಾಗವತನ ಧರ್ಮ.[16] ಈ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇಲ್ಲದೆ ಹಾಡುವ ಭಾಗವತನು ಎಷ್ಟೊಂದು ಸುಶ್ರಾವ್ಯವಾಗಿ ಹಾಡಿದರೂ, ಅದು ಪ್ರಸಂಗದ ಪರಿಚಯವುಳ್ಳ ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಏನೋ ಕಳಕೊಂಡ ಅನುಭವವನ್ನೆ ನೀಡುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ತಂತ್ರ (technique) ಇದೆ. ಅದು ಒಂದು ರಂಗಭಾಷೆ. ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಯುದ್ಧ, ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ, ಬೇಟೆ, ಇಂತಹ ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಿಷಯಗಳು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಪಾತ್ರಗಳ ಏಳುಬೀಳುಗಳು, ಚಲನಗಳು ಮಾತಿನ ಮಧ್ಯೆ ಬರುವ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು, ಕೆಲವೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಪಾತ್ರಗಳ, ದೃಶ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬರುವ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು– ಇವಕ್ಕೆಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು ತಾಂತ್ರಿಕ ಭಾಷೆ ಇದೆ. ಮಾತು, ಅಭಿನಯಗಳಿಗೆ ಅಲ್ಲಲ್ಲಿ 'ಗತ್ತು'ಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವ ಕೆಲಸವೂ ಇದರಲ್ಲೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳಿವೆ, ಸ್ವಂತ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಈ ತಂತ್ರ ನಿರ್ವಹಣದ ಕೆಲಸ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಹೊಣೆ.

ಇವಿಷ್ಟು ಅಂಶಗಳು ಆಟದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಬಗೆಯವಾದರೆ, ತಾಳ ಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಸಫಲವಾಗಬೇಕಾದುವುಗಳು, ಆಟದಲ್ಲಿರುವ ನೃತ್ಯ, ವೇಷಗಳಾಗಲಿ, ಹೆಚ್ಚು ವಿವರವಾಗಿ ಸಾಗುವ ಕಥೆ, ಒತ್ತೊತ್ತಾಗಿ ಬರುವ ದೃಶ್ಯಗಳ (ಘಟನೆಗಳ) ಸರಣಿ ಇವು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಹೊಣೆ ಕಡಿಮೆ ಎನಿಸಬಹುದಾದರೂ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪ್ರಕಾರಕ್ಕೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಹೊಣೆ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಎಂಬುದು ಒಂದು ವಿಭಿನ್ನ ರಂಗಭೂಮಿ. ಇದಕ್ಕೂ, ಆಟಕ್ಕೂ ಇರುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು ಬರಿಯ ವೇಷ, ನೃತ್ಯಗಳದ್ದಲ್ಲ.[17] ತಾಳಮದ್ದಳೆಯನ್ನು ಹಿರಿಯ ವಿಮರ್ಶಕ ಸೇಡಿಯಾಪು ಅವರು ಲುಪ್ತನಾಟ್ಯವೆಂದು[18] ಕರೆದಿದ್ದಾರೆ.

ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶ, ಪೀಠಿಕೆ (ಸ್ವಗತ) ಮುಂತಾದವುಗಳಲ್ಲಿ ಆಟದಂತೆ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲೂ ಪಾತ್ರವು ಭಾಗವತನೊಂದಿಗೆ ಸಂಭಾಷಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವಿದೆ.[19] ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಯು, ಕುಳಿತುಕೊಂಡಲ್ಲೇ, ಪದ್ಯಾಭಿನಯ, ಪದಾಭಿನಯಗಳೆರಡನ್ನೂ ಮಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇತ್ತೀಚಿನವರೆಗೂ ರೂಢಿಯಲ್ಲಿದ್ದುದನ್ನು ನಾನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ. ಬಣ್ಣದ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರವೇಶದ ಅಟ್ಟಹಾಸ ಮುಂತಾದುವು ಎಲ್ಲೆಡೆ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದ್ದುವು. ವಿವಿಧ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ಆಟದಂತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಗತ್ತು ಬಿಡ್ತಿಗೆ ಸಂಕೇತಿಸುವ ಕ್ರಮವೂ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿತ್ತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಆಟದ ಪ್ರತಿರೂಪವೆಂಬಂತಿತ್ತು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಈ ಸ್ವರೂಪವು ಆಟಗಳಿಂದಾಗಿ ನಂತರ ಸೇರಿಕೊಂಡಿರಲೂಬಹುದು.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಇತಿಹಾಸದ ಒಂದು ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ (ಸುಮಾರು ೧೯೪೦–೧೯೭೦ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ) ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳು ಬಹಳಷ್ಟು ಮರೆಯಾಗಿ ಹೋದುವು. ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ ಭಾಗವತನ ಸಂಭಾಷಣೆ, ಒತ್ತು ಕೊಡುವ ಕ್ರಮ, ಝೂಂಗಂಡುಪಿಕೆ, ಯುದ್ಧ ಪ್ರಯಾಣ ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಗೆ ಬಿಡಿತಗಳು, ಭಾವ ಪರಿವರ್ತನೆಯೊಂದಿಗೆ ನೀಡಬೇಕಾದ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಗತ್ತುಗಳು, ಮುಂತಾದವುಗಳು ಮರೆಯಾಗಿ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡುವುದಷ್ಟೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕೆಲಸವಾಯಿತು. ಹಾಡಲ್ಪಡುವ ಒಟ್ಟು ಪದ್ಯಗಳ ಸಂಖ್ಯೆಯೂ ಮಿತವಾಗಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳ ನಾಮಮಾತ್ರವೆಂಬಂತಾಗಿ, ಇದು ಮಾತಿನದೇ ರಂಗ, ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಇಲ್ಲಿ ತೀರ ಗೌಣವೆಂಬ ಭಾವನೆ ಬೆಳೆಯಿತು. ಇದೀಗ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ ಮಗ್ಗುಲು ಮಗುಚಿದ್ದು, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ಹೆಚ್ಚಿದೆ.

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರಾಗಲಿ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಾಗಲಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಲಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾದ ಸಂಗತಿ ಎಂದರೆ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಒಂದು ರಂಗಭೂಮಿ ಎಂಬುದು. ಅದು ಸಫಲವಾಗಬೇಕಾದರೆ ಅದರ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳೂ ಸಶಕ್ತವಾಗಿ, ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಒಟ್ಟಂದದಲ್ಲಿ ದುಡಿಯಬೇಕು. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾದ ಬಳಕೆ ಅತ್ಯಾವಶ್ಯಕವಾದುದು– ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ

ಸಲ್ಲಬೇಕು ಎಂಬುದರಿಂದಲ್ಲ, ರಂಗಭೂಮಿಯ, ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯ ಬುದ್ಧಿ ಪೂರ್ವಕ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು, ಆಟದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಿಂತ ಭಿನ್ನ ಸ್ವರೂಪದ್ದೂ, ವಿಸ್ತಾರವೂ ಆಗಿರಬೇಕಾಗುವುದು ಸ್ವಾಭಾವಿಕವೇ ಆದರೂ, ಪದ್ಯಗಳ ನಡುವಿನ ಅಂತರವು ಬಹು ದೀರ್ಘವಾಯಿತೆನ್ನುವಂತೆ ಮಾತು ಬೆಳೆದರೆ, ಅದೆಷ್ಟು ಸ್ವಾರಸ್ಯಕರವಾಗಿದ್ದರೂ, ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅದು ಉಚಿತವಾಗಲಾರದು. ನಾದದ ಆವರಣ ಕೆಡುವಷ್ಟು, ಪದ್ಯದ ಪರಿಣಾಮ ಮರೆಯಾಗುವಷ್ಟು ಮಾತು ಬೆಳೆಯುವುದು ವಿಹಿತವಲ್ಲ.

ಹಾಗೆಯೇ, ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವು ಮುಗಿದು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆಗೆ ಬಂದು ನಿಲ್ಲುವಾಗ ಭಾಗವತನು ಕೂಡಲೇ ಪದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ಅರ್ಥ ಮುಗಿದು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ನಾಲ್ಕಾರು ಸೆಕೆಂಡುಗಳಷ್ಟು ಸಮಯ ಕಳೆದು ಹೋದರೂ, ಏನೋ ಕಟ್ಟಿದಂತಾಗಿ ರಸಭಂಗವಾಗುತ್ತದೆ. ಮಾತು, ಗೀತೆಗಳ ನಿರಂತರತೆಯನ್ನು ಕಾಯ್ದುಕೊಳ್ಳು ವುದು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಹೊಣೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಒಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಮಾತು, ಯಾ ಸಂವಾದ ಮುಗಿದು ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಬಂದು ತಲಪುವಲ್ಲಿ, ಏನೋ ಒಂದು ಹೊಸ ವಿಚಾರ ಹೊಳೆಯಿತೆಂದು—(ಅದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ್ದರೂ)-ಅರ್ಥಧಾರಿ ಮಾತನ್ನು ಲಂಬಿಸಬಾರದು. ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುಟ್ಟಿದೊಡನೇ ಅದು ಬರಲೇಬೇಕು. ಇಲ್ಲ ವಾದರೆ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಹಿಂದೆಮುಂದೆ ಜಗ್ಗಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ.

ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮಾತನ್ನು ಹೊಂದಿಸುವಲ್ಲಿ, ಎತ್ತುಗಡೆಗೆ ಸಂದರ್ಭ ನೀಡುವ (ಎತ್ತುಗಡೆ) ರೀತಿ, ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳ ಶೈಲಿ ಬೇರೆಬೇರೆ ಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಒಬ್ಬನೇ ಅರ್ಥದಾರಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಬಹುದು[20] ಒಬ್ಬನು ನೇರವಾಗಿ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ನೇರವಾಗಿ ಬಂದು, ಅಲ್ಲಿನ ಒಂದು ಶಬ್ದವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

ಇನ್ನೊಬ್ಬನು 'ಹಾಗಾದರೆ ಕೇಳು' ಎನ್ನಬಹುದು. ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಸುತ್ತುಬಳಸಿ ಅಥವಾ ಧ್ವನಿಯಿಂದ ಸೂಚಿಸುವ ರೀತಿಯಿಂದ ಮಾತನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದೂ ಉಂಟು. ಈ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಭಾಗವತನು ಎಚ್ಚರಿಕೆಯಿಂದ ಗಮನಿಸಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಅವನು ಒಳ್ಳೆಯ ಶ್ರೋತೃವೂ ಆಗಬೇಕು. ಅರ್ಥಧಾರಿಯೊಬ್ಬನು ತಿಳಿದೊ, ತಿಳಿಯದೆಯೊ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ದಾಟಿ ಮುಂದೆ ಹೋದರೆ, ಬಿಟ್ಟು ಸಾಗಿದರೆ, ಭಾಗವತನು, ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೊಂದುವಂತಹ ಪದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಕತೆಯನ್ನು ಸಾಗಿಸಬೇಕು.[21] ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳಿ ಯಾ ಸೂಚಿಸಿ ಆಗಿಹೋದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಿದರೆ ಗೊಂದಲವುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ವಿಚಾರಗಳಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನು ಅನನುಭವಿಯಾಗಿದ್ದರೆ, ಅನುಭವಿ ವಾದ್ಯಗಾರರು ಅದನ್ನು ಸರಿಹೊಂದಿಸುವ ಪ್ರಸಂಗಾವಧಾನತೆ ತೋರಬೇಕು, ತೋರುತ್ತಾರೆ.

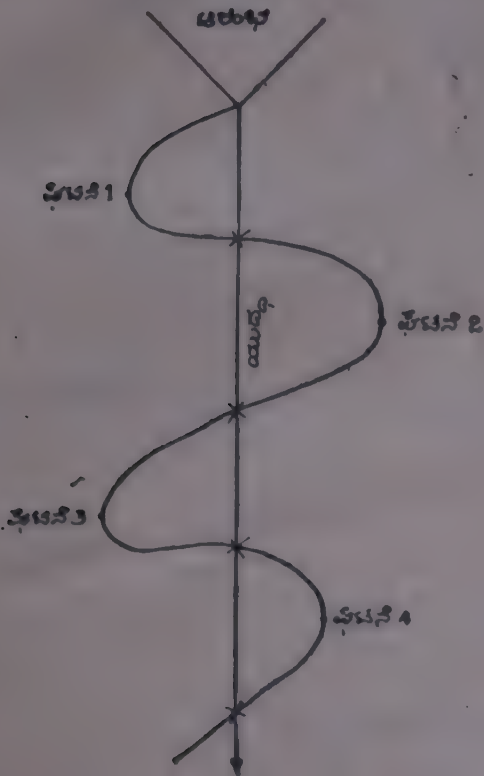
ಹಿಮ್ಮೇಳದ ವಾದ್ಯಗಳು ನಿರ್ಮಿಸುವ ಚಿತ್ರ, ಕತೆಯ ಘಟನೆಗೆ ಅವು ನೀಡುವ ಒತ್ತು–ಇವು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅನನ್ಯ ಸುಂದರ ಅಂಶಗಳು. ಇವನ್ನು ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಶಕ್ತಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಕುಂದುಂಟು ಮಾಡುತ್ತದೆ. ಮಾತಿನ ಮಧ್ಯೆ, ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಯಾ ಅಂತ್ಯಕ್ಕೆ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ಜಾಗಟೆ ತಾಳಗಳ ಗತ್ತುಗಳಿಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ಸಂವಹನವು ಬೋಳಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ. "ಕರ್ಣಪರ್ವ"[22]ದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಈ ವಿಷಯವನ್ನು ಸ್ಪಷ್ಟಪಡಿಸಬಹುದು. ಯುದ್ಧಾರಂಭದ, ಎರಡು ಪದ್ಯಗಳಾದ 'ಈ ನೆರೆದ ಪರಿಭವವ ಕಾಣುತ. ..' ಎಂಬ ಭಾಮಿನಿಯ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಒಮ್ಮೆ, "ಇತ್ತಲು ಹತ್ತಿತು ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರಿಗೆ ...." ಎಂಬ ಕಂದಪದ್ಯದ ಕೊನೆಗೊಮ್ಮೆ 'ಧಿತ್ತ'ವೆಂಬ ಬಿಡಿತಗಳನ್ನು ಕೊಡದಿದ್ದರೆ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಸಂಗ್ರಾಮಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಭೂಮಿಕೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದೇ ಇಲ್ಲ. ಪುನಃ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಸಂವಾದದ ಕೊನೆಗೆ ಯುದ್ಧಸೂಚಕವಾದ ಗತ್ತುಗಳು ಬೇಕೇಬೇಕು. ಹಾಗೆಯೇ ಮುಂದೆ ಮುಂದೆ ಅರ್ಜುನನು ಪುನಃ ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಅಣಿಯಾಗುವಲ್ಲಿ, ಕರ್ಣನು ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರವನ್ನು ಹೂಡುವಲ್ಲಿ–ಹೀಗೆ ಹಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ ಒಂದು

ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಗಣಿಸುವುದಾದರೆ, ಬಲರಾಮನು ದುರ್ಯೋಧನನ ಸಹಾಯ ಕ್ಕಾಗಿ ಹೊರಡುವುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ ಪ್ರಯಾಣದ ಜಿಡಿತವನ್ನು ಬಾರಿಸಿದ ಮೇಲೆಯೇ, ಕೃಷ್ಣನ ಪದ್ಯವನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ವಿರಾಟಪರ್ವದ ಉತ್ತರಗೋಗ್ರಹಣ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರನು ಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೊರಡುವುದು, ಅವನು ಯಯುದ್ಧಕ್ಕೆ ಹೆದರುವುದು, ಅರ್ಜುನನು ರಥವನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೊಯ್ಯು ವುದು–ಹೀಗೆ ಪ್ರತಿ ಘಟನೆಗೆ, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪದ್ಯಕ್ಕೆ—ರಥ ಮುಂದಕ್ಕೆ ಹೋಗುತ್ತಿದೆ, ಎಂಬಂದರ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳ ವಾದನ ಅವಶ್ಯ. ಇಂತಹ ಉದಾಹರಣೆಗಳನ್ನು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ನೋಡಬಹುದು.

ಹೀಗೆಯೇ, ಕತೆ ಸಾಗುತ್ತಿರುವಾಗ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಸನ್ನಿವೇಶ ಗಳು ಎದುರಾಗುತ್ತವೆ. ಅವುಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಭಾವಪರಿವರ್ತನವೂ ಆಗುತ್ತಿರುತ್ತದೆ, ಒಂದು ಘಟನೆಯಿಂದ ಆಶ್ಚರ್ಯ ಹುಟ್ಟಬಹುದು, ಸಿಟ್ಟು ಬರಬಹುದು, ದುಃಖವಾರ್ತೆಯಿಂದ ಕುಸಿದುಬೀಳುವ ಸಂದರ್ಭ ಇರಬಹುದು; ಕತೆಯ ಮಧ್ಯೆ ಬೇರೊಂದು ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶ ಮಾಡಬಹುದು—ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲೆಲ್ಲ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಮೊದಲು, ಅಥವಾ ಕೊನೆಗೆ—ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಳೆಗಳ ಗತ್ತುಗಳು ಜರಗುತ್ತಿರುವ ಕ್ರಿಯೆಯ ಒಂದು ಚಿತ್ರವನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಗತ್ತುಗಳಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಮದ್ದಲೆ ಗಳಿಂದಾಗುವ ನಾದ ಪರಿಣಾಮ (Sound effects) ಅನನ್ಯವಾದುದು. ಭಾವಜ್ಞನಾದ ಕಲಾವಿದನಿಗೂ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೂ ಇದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಯಾಗಿದೆ. ಇದು ಅನುಭವ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಕಲಾವಿದನಲ್ಲಿ ಪ್ರೇರಿಸುತ್ತದೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ ವರ್ಗಾಯಿಸುತ್ತದೆ.

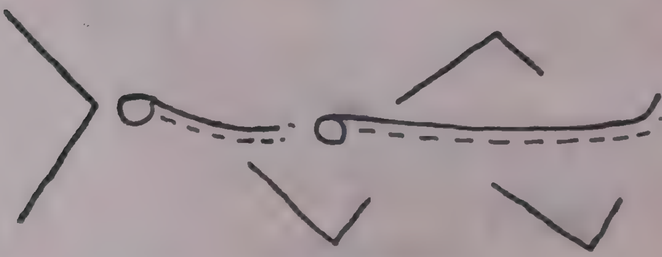
ಪ್ರಸಂಗದ ಕತೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿ ಇರಿಸಿ ಕೊಂಡು, ಕಥಾಘಟ್ಟದ ಏಕಸೂತ್ರತೆಯನ್ನು ಕಾಪಾಡುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಮಾಡಲೇಬೇಕು. ಕೆಲವೊಂದು ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಕಥೆಯ ಮುಖ್ಯ ಸಂದರ್ಭದಿಂದ, ಘಟನೆಗಳು ಅತ್ತಿತ್ತ ಚಲಿಸುತ್ತ ಸಾಗುವುದೇ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನಾ ಸ್ವರೂಪವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಇದಕ್ಕೊಂದು ಉತ್ತಮ ನಿದರ್ಶನ "ಕರ್ಣಪರ್ವ"

ಪ್ರಸಂಗ. ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಯುದ್ಧವೆಂಬುದು ಈ ಪ್ರಸಂಗದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದ ಮುಖ್ಯವಸ್ತು. ಆ ಯುದ್ಧ ಆರಂಭವಾದ ಮೇಲೆ, ಕೃಷ್ಣನ ಮೆಚ್ಚುಗೆಯ ಮಾತು, ಅದರಿಂದಾಗಿ ಬರುವ ಕೃಷ್ಣ ಅರ್ಜುನರ ಸಂವಾದ, ಸರ್ಪಾಸ್ತ್ರ ಪ್ರಕರಣ. ಶಲ್ಯ ಕರ್ಣ ಸಂವಾದ. ಪುನಃ ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಸಂವಾದ, ನಂತರ



ಕರ್ಣನ ದುಃಖ—ಹೀಗೆ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳು ಯುದ್ಧವೆಂಬ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯಿಂದ ಆಚೆ ಈಚೆ ಓಲುತ್ತ ಸಾಗುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧವೆಂಬ ಮುಖ್ಯ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಜೀವಂತವಾಗಿಡಲು, ಪ್ರತಿಯೊಂದು ಪ್ರಕರಣದ ಕೊನೆಗೆ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧದ ಒಂದೊಂದು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು. ಯುದ್ಧದ ಬಡಿತಗಳನ್ನೂ ಕೊಟ್ಟು ಮುಂದುವರಿಯುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಆಗ ಪ್ರಸಂಗವೂ, ಅದರಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ ನಾಟಕದ ಶಿಲ್ಪವೂ ಸರಿಯಾಗಿ ಮೂಡಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ.

ಬದಲಾಗಿ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧದ ಆರಂಭದ ಪದಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಹಾಡಿ, ಮುಂದೆ ಜರಗುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಒಂದೊಂದಾಗಿ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಸಾಗಿದರೆ, ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಯುದ್ಧವೆಂಬುದು ಮೊದಲ ದೃಶ್ಯಕ್ಕೆ ಸೀಮಿತವಾಗಿ, ಉಳಿದುದೆಲ್ಲ ವಿಷಯಾಂತರವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.



ಇಲ್ಲಿ ವಸ್ತುವಿನ, ಕತೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳ ಮಂಡನೆಯ ಬಗೆಗೆ ಭಾಗವತನಿಗೂ, ವಾದ್ಯ ವಾದಕರಿಗೂ ಖಚಿತವಾದ ಕಲ್ಪನೆ ಇರಬೇಕು. ಆಟದ ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯಗಳ (Conventional Choreography) ಜ್ಞಾನ, ಅನುಭವ ಇರುವ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಇದು ಸಹಜವಾಗಿ ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ.

ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಮಿತವಾಗಿ, ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಮೂರುನಾಲ್ಕು ಪದ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ರಸಸೃಷ್ಟಿಯನ್ನು ತುಂಬ ಸೊಗಸಾಗಿ ಮಾಡಲು ಸಾಧ್ಯವುಂಟು. ಇಂತಹ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅವ

ಕಾಲವಿಲ್ಲವೆಂಬುದರಿಂದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯಲ್ಲಿ ಬಿಟ್ಟುಬಿಡುವುದುಂಟು. ಆದರೆ, ನ್ಯಾಯವಾಗಿ ಇವುಗಳನ್ನು ಬಿಡತಕ್ಕದಲ್ಲ. ಉದಾ: 'ಗದಾಪರ್ವ'ದಲ್ಲಿ ದುರ್ಯೋಧನನು ಸರೋವರದಿಂದ ಹೊರಬಂದಾಗಿನ ಪದ್ಯಗಳು ('ತಡಿಗಡರಿ ಕೌರವನು ....' ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ), ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನು ಶರಸೇತು ಬಂಧನ ಮಾಡುವ, ಮತ್ತು ಹನುಮಂತನು ಸೇತುಭಂಗ ಮಾಡುವ ಪದ್ಯಗಳು ("ಎಂದಾ ನುಡಿ ಕೇಳ್ದುದಾ ಪಾರ್ಥನು....," ಎಂಬಲ್ಲಿಂದ)–ಇವು ಒಂದು ದಟ್ಟವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಮಾಡುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು. ಇವು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಶಕ್ತಿಯಿಂದಲೇ ಬೆಳಗುವ ಸಂದರ್ಭಗಳು. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ತೀರ ಹ್ರಸ್ವವಾಗಿದ್ದರೂ ಸಾಕು. ಆದರೆ, ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಾಡಲೇಬೇಕು. ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಶಕ್ತಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಇದ್ದಾಗ ಮಾತ್ರ, ಸಮಗ್ರ ಕಲಾನುಭವವನ್ನು ನೀಡುವ ಅವನ ಮನಸ್ಸು ಕೆಲಸ ಮಾಡುತ್ತದೆ. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ರಂಗತಂತ್ರವನ್ನು ಬಳಸುವ ಪರಿಜ್ಞಾನ, ಆ ಬಗೆಗಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದ, ಮುಮ್ಮೇಳದ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ತಾಳಮದ್ದಳೆ ಯಶಸ್ವಿ ಆಗಬಲ್ಲದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಇತರ ಅಂಗಗಳ ಪ್ರಾಮುಖ್ಯದ ಜತೆ, ಈ ಎಚ್ಚರ ಮಿಳಿತವಾದಾಗ ಮಾತ್ರ ಅವನ ಕಲಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಮಗ್ರವಾಗಬಲ್ಲುದು.

ಕಲೆಯನ್ನು ಆಸ್ವಾದಿಸುವಾಗ ನಮ್ಮಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು ದೃಷ್ಟಿಯೆಂದರೆ ಶಬ್ದಗಳಿಂದ–ಅಂದರೆ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ಪದಗಳಿಂದ, ಭಾಷೆಯಿಂದಲೇ ನಾವು ಪ್ರತಿಮೆಗಳನ್ನು, ಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ, ಅಥವಾ ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಧೋರಣೆ. ನಮ್ಮ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ವಾದ್ಯಸಂಗೀತ ಇದಕ್ಕೊಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತ. ಪಿಟೀಲು ಅಥವಾ ವೀಣೆ ಬಾರಿಸುವವನೂ ಆಶ್ರಯಿಸುವುದು ಅದೇ ಸಾಹಿತ್ಯಪ್ರಧಾನವಾದ ಕೃತಿಗಳನ್ನು. ಸ್ವರದ ನಾದದ ಮಾಧ್ಯಮದ ಶಕ್ತಿ, ಅದಕ್ಕಿರುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ, ಇಂಥ ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಕ್ಷಮತೆಗಳ ಕಡೆ ನಮ್ಮ ಒಲವು ಕಡಿಮೆ. ಈ ಒಂದು ಪಾರ್ಶ್ವಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯು ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೆಂಬ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ವ ನೀಡಿ, ನಾದವು ನಿರ್ಮಿಸಬಹುದಾದ ಚಿತ್ರವನ್ನು, ಸಂವಹಿಸಬಹುದಾದ ಭಾವವನ್ನು ನಾವು ಕಡೆಗಣಿಸಿದ್ದು. ಈ ಕುರಿತು ನಾವು ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ, ಭಾಗವತಿಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಚಂಡೆ, ಮದ್ದಲೆಗಳೆರಡನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿದಾಗ ಅದು ಪೂರ್ಣವಾದ ಹಿಮ್ಮೇಳ. ಆದರೆ, ಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬಳಸಿ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯವೂ ಇದೆ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಭಾಗವತಿಕೆ ಮತ್ತು ಮದ್ದಲೆ ಇವೆರಡೇ ಇದ್ದು, ಚೆಂಡೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗಲೂ ಕೊರತೆ ಅಷ್ಟಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹಿಮ್ಮೇಳವಿದ್ದಾಗ, ಚೆಂಡೆಯು ತಾಳಮದ್ದಲೆಗೆ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿಯೇ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಇದೊಂದು ವಿಚಾರಣೀಯ ವಿಷಯ. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿರುಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೇಳುವ ಕ್ರಮ ಮತ್ತು ಅವುಗಳಿಗೆ ಬಡಗಿನ ಮದ್ದಲೆಯ ಬಾರಿಸುವಿಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಹೆಚ್ಚು ನಿಬಿಡವಾದ ಪೆಟ್ಟುಗಳ ಸರಣಿ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳಿರಬಹುದು. ಪದ್ಯದ ಮೊದಲ ಚರಣದ ಕೊನೆಗೆ ಬಾರಿಸುವ 'ಬಿಡ್ತಿಗೆ'ಯೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಮುಕ್ತಾಯದಷ್ಟು ಇರುತ್ತದೆ. ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವಿರುಪದ್ಯಗಳನ್ನು (ಅಂದರೆ ವೀರ. ರೌದ್ರ ಇತ್ಯಾದಿ ಭಾವಗಳ ಪದ್ಯಗಳು) ಹೇಳುವ ತೀಕ್ಷ್ಣತೆ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಚೆಂಡೆಯ ನಾದಕ್ಕಿರುವ ಅಪೂರ್ವಝೇಂಕಾರ, ನಾದಸೌಷ್ಟವಗಳು, ಜಾಗಟೆಯ ನಾದಕ್ಕೆ ಅದು ಹೊಂದುವ ರೀತಿ ಇವುಗಳಿಂದ ತೆಂಕಣ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆ ಹೆಚ್ಚು ಮಹತ್ವಗಳಿಸುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಮಹತ್ವ ಇಲ್ಲದಿರುವ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೆ, ವಾದ್ಯಗಳಿಗೆ (ಆಟದಲ್ಲಾದರೆ ಕುಣಿತಕ್ಕೆ) ಪ್ರಾಸಸ್ತ್ಯವುಳ್ಳ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು ಎಲ್ಲ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿವೆ–ಉದಾ : ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಭಾವತಿಯ ಪ್ರವೇಶದ ಪದ್ಯಗಳು, ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನು ಹಸ್ತಿನಾವತಿಯಿಂದ ಚಂಪಕಾವತಿಗೆ ಬಂದನೆಂಬ ಪದ್ಯಗಳು ಮುಂತಾದವು. ಅಂತೆಯೇ ಕತೆಯನ್ನು ಮುಂದಕ್ಕೆ ಸಾಗಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿಯೇ ಇರುವ, ಚುಟುಕಾದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಮಾತ್ರ ಅಪೇಕ್ಷಣೀಯವಾದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಇವೆ. ಉದಾ: ರತಿಕಲ್ಯಾಣದಲ್ಲಿ ಮನ್ಮಥನಿಗಾಗಿ ವಧುವನ್ನು ಅನ್ವೇಷಿಸಲು ದೇಶಗಳನ್ನು ಸುತ್ತುವ ಪ್ರಸ್ತಾವದ ಪದ್ಯಗಳು, ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣದ 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ'ದ ಪದ್ಯಗಳು ಮುಂತಾಗಿ, ಇಂತಹ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಹಾಡಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಒಂದು ಭಾವನೆಯಿದೆ.

ಆದರೆ, ಇಂತಹ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸೊಗಸಿಗಾಗಿ, ರಂಗಕ್ರಿಯೆಯ ಕಾವನ್ನೇರಿಸುವುದಕ್ಕಾಗಿ ಹಾಡಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು, ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಬಿಡ್ತಿಗೆ, ಮುಕ್ತಾಯ, ಗತ್ತುಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದಾಗ ಅವು ಮಾಡುವ ಪರಿಣಾಮ ಭವ್ಯವಾದದ್ದು. ಅವುಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥದ ವಿಸ್ತಾರ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಸರಿಯೆ.

ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ಶೃಂಗಾರ, ಹಾಸ್ಯ, ಮುಂತಾದ ರಸಗಳಲ್ಲಿ, ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ, ಹಲವು ಆವರ್ತಗಳಿಗೆ ಬಾಯಿ ತಾಳಗಳೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದಾಗ ತಾಳಮದ್ದಲೆಗೆ ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಸೊಗಸು ಬರುತ್ತದೆ.[23] ಇಲ್ಲಿ ನೃತ್ಯದ ಬಂಧನ ಇಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಇದನ್ನು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹಾಡಿ ರಂಜಿಸುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವೂ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕಿದೆ. ಇದು ತಾಳಮದ್ದಲೆಗೆ ಒಂದು ಬಗೆಯ ಆಯಾಮವನ್ನು ನೀಡುವ ಪ್ರಯೋಗವಾಗುತ್ತದೆ.

ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿಯ ಅವಧಿಯನ್ನು ದೃಷ್ಟಿಯಲ್ಲಿರಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನಾಲ್ಕು 'ಕಾಲ'ಗಳಾಗಿ–ಅಂದರೆ ನಾಲ್ಕು ವಿಭಾಗಗಳಾಗಿ ಹಂಚಿ, ಕತೆಯ ವೇಗವನ್ನು ಗಣಿಸುವ ವಿಧಾನವೊಂದು ಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿದೆ. ಮೊದಲ ಕಾಲ (ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ 10 ಘಂಟೆಯಿಂದ 12 ಘಂಟೆ) ಕ್ಕಿಂತ ಎರಡನೇ ಕಾಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ವೇಗವಾಗಿ ಮೂರನೆಯ ಕಾಲ, ಅದಕ್ಕಿಂತ ನಾಲ್ಕನೆಯ ಕಾಲ– ಹೀಗೆ ಕತೆ ಸಾಗಬೇಕೆಂಬುದು ಈ ಕಾಲ ವಿಭಾಗದ ಸ್ಥೂಲ ಸಿದ್ಧಾಂತ. (ಇವು ಸಂಗೀತದ ನಾಲ್ಕು 'ಕಾಲ'ಗಳಲ್ಲ) ಇದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಆಟಕ್ಕಾಗಿ ಅನ್ವಯಿಸುವಂತಹದಾದರೂ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಮಹತ್ತ್ವ ಇಲ್ಲದೆ ಇಲ್ಲ. ತೀರ ನಿಧಾನವಾಗಿ ಸಾಗಬೇಕಾದ ಕಥಾಭಾಗವೊಂದು, ರಾತ್ರಿಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂಬ ಒಂದೇ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಬಲು ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗಿದರೆ ಅದು ಉಚಿತವಾಗದು ನಿಜ. ಆದರೆ, ಕತೆಯ ವೇಗ ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಹೆಚ್ಚಬೇಕೆಂಬುದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಅಂಗೀಕಾರಾರ್ಹವಾದ

ವಿಚಾರ. 'ಪಂಚವಟಿ-ವಾಲಿಸಂಹಾರ' ಪ್ರಸಂಗದ ಸುಗ್ರೀವ ಸಖ್ಯ ಭಾಗವನ್ನು ಉದಾಹರಣೆಯಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ಈ ಘಟ್ಟವು ರಾತ್ರಿಯ ಮೊದಲ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದಾಗ ಸಾಗುವಷ್ಟು ನಿಧಾನವಾಗಿ, ರಾತ್ರಿಯ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದರೆ, ಸೂಕ್ತವೆನಿಸದು. ಈ 'ಕಾಲ ಪ್ರಜ್ಞೆ' ಒಮ್ಮೆ ಳಕ್ಕೂ, ಅರ್ಥಧಾರಿಗೂ ಇರಬೇಕು. ಇಲ್ಲಿ ಇಡಿಯ ರಾತ್ರಿ ಪ್ರದರ್ಶನವನ್ನು ನೋಡುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಮನಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಗಣಿಸಬೇಕು.

ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವಲ್ಲಿ, ಅವಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಭಾವದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಮನೋಧರ್ಮಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ತೀರ ಸ್ಫುಟವಾದ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಭಾವಗಳುಳ್ಳ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ, ಹಾಡುಪಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸುವ ರಾಗಭಾವಗಳಿಗೆ ಪೂರ್ವಪದ್ಧತಿಗಳಿವೆ–ಉದಾ: ಯುದ್ಧದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಪದ್ಯಗಳು. ಆದರೆ, ಕೆಲವೊಂದು ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಲು ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ 'ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ'ದಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತ-ಅರ್ಜುನರ ಸಂವಾದವನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಅವರಿಬ್ಬರಿಗೆ ಸಂವಾದ ಸಾಗುತ್ತ, "ನೀನೇಕೆ ಇಷ್ಟು ಕ್ಷೀಣನಾದೆ?" ಎಂದು ಅರ್ಜುನನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ, 'ಸೇತುಬಂಧನಕ್ಕಾಗಿ ದುಡಿದುದೇ ಈ ಕ್ಷೀಣತೆಗೆ ಕಾರಣ" ಎಂದು ಹನುಮಂತ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅದಕ್ಕೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಅರ್ಜುನನ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ:

ಪೊತ್ತು ದಣಿಯಲದೇಕೆ ಗಿರಿಗಳ । ನೆತ್ತಲೇತಕೆ ಕಲ್ಮರಂಗಳ
ಮತ್ತೆ ಬಳಲುವರೇಕೆ ಸೇತುವ । ಬಿತ್ತರಿಪಡೆ ॥

ಇದನ್ನು 'ವೀರ'ಭಾವದಿಂದ ಏರುಪದ್ಯ24ವಾಗಿ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿ. ಆದರೆ ಈ ಬಗ್ಗೆ ಬೇರೆ ನೋಟವೂ ಇರುವುದು ಸಾಧ್ಯ. ಅರ್ಜುನನ ಈ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ಪರಿಹಾಸ್ಯದ, ತಿರಸ್ಕಾರದ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಭಾವಿಸಿದಾಗ ಹಾಡುವ ಲಯ, ಭಾವ ರಾಗಗಳು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಅರ್ಥಧಾರಿ ಯಾವ ಭಾವದಿಂದ ಈ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಬಂದು ಅದನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಂಡಿ

ದ್ದಾನೆ ಎಂಬ ಅವನ ಮನೋಧರ್ಮವನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಅವಲೋಕಿಸಿ ಅನುಸರಿಸುವ ಜಾಣ್ಮೆ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ಇರಬೇಕು. 'ಸುಧನ್ವಕಾಳಗ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಸುಧನ್ವಾರ್ಜುನ ಸಂವಾದದ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಯುದ್ಧಸಂದರ್ಭದ ಪದ್ಯಗಳೆಂಬುದರಿಂದ ಏರುಪದ್ಯಗಳಾಗಿಯೇ ಹಾಡುವ ವಾಡಿಕೆ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿದೆ. ಆದರೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಅವುಗಳ ರಚನೆ-(ಅದರಲ್ಲೂ ಮೊದಲ ಆರು ಪದ್ಯಗಳು)-ಈರ್ವರು ವೀರರೊಳಗಿನ ಸರಸ ಸಂಭಾಷಣೆಯಂತೆ ಇದೆ. ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ, ಅಭಿನಯಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವೂ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಹೇಗೆ ಇದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುತ್ತಾನೆ, ಎಂಬುದರ ಮೇಲಿಂದ ಭಾಗವತನ ಹಾಡುವಿಕೆ ನಿರ್ಧಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ಅಥವಾ ಭಾಗವತನೇ ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಒಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ಕಾಣ್ಕೆಯೊಂದಿಗೆ ಹಾಡಿದಾಗ, ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅದನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ತನ್ನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಬಹುದು.

ಇದೇ ವಿಚಾರವನ್ನು ಬೇರೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಪಾತ್ರದ ಒಟ್ಟು ಭಾವ ಪ್ರಕಟನದ ವಿಧಾನಕ್ಕೂ ಅಳವಡಿಸಿ ಹೇಳಬಹುದು. ಭಾವತೀವ್ರತೆ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ಪಾತ್ರಗಳವೆ-ಉದಾ: ಪಾದುಕಾ ಪ್ರದಾನದ ಭರತ, ಅಭಿಮನ್ಯು ಕಾಳಗದ ಅಭಿಮನ್ಯು, ಕಂಸವಧೆಯ ಅಕ್ರೂರ, ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನದ ವಿದುರ ಇತ್ಯಾದಿ. ಈ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲೂ ಒಂದು ಅಂಗೀಕೃತ ನಿಲುವು ಇದೆ. ಭಾವಾವೇಶದ ಅತಿಯನ್ನು ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ನಿರೀಕ್ಷಿಸಲಾಗುತ್ತದೆ-ಭಾವಪೂರ್ಣ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂದರೆ ಬಾಲಿಶವಾದ ಅತಿಭಾವ ಪ್ರದರ್ಶನವೆಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಚಲಿತ. ಜನಪ್ರಿಯ. ಇರಲಿ. ಈ ಸಂದರ್ಭಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಯೋಚಿಸುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಯೊಬ್ಬ ಆ ಪಾತ್ರಗಳ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸಂಯಮದ, ಗಾಂಭೀರ್ಯದ ರೀತಿಯ ಭಾವಪ್ರಕಟನ ಮಾಡುವವನಾದರೆ, ಆಗ ಈ ಅತಿ ಭಾವುಕತೆಯ ಮಾಮೂಲಿ ಜಾಡಿನ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ, ಅವನಿಗೆ ತೊಡಕಾಗಬಹುದು. ಅಂದರೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತೀವ್ರವಾದ ಭಾವ, ಮುಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಹದವಾದ ಭಾವ-ಹೀಗಾಗಿ ವಿಸಂಗತಿಯುಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ ನೋಡಿ-'ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ' ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಭರತನ ಈ ಪದ್ಯಗಳು:

ಅಣ್ಣಾ ನೀವ್ ಮೂವರ । ರಣ್ಯದೊಳಿರುವಾಗ
ಬಣ್ಣವೆ ತನಗೆ ಊರು । ಪುಣ್ಯಪುರುಷನೆನ್ನ । ಪಾದವ
ಬಿಡೆನೆಂದು ।
ಕಣ್ಣನೀರನು ತುಂಬಿದ ॥
ನಿರ್ಮಲದಲಿ ಜ್ಯೇಷ್ಟ ಸುತನಿರಲಾತನ । ತಮ್ಮಗೆ
ರಾಜ್ಯವುಂಟೇ ॥
ಸಮ್ಮತವಲ್ಲದಿದ್ದರೆ ನಾನಯೋಧ್ಯೆಗೆ । ಜನ್ಮಾಂತರಕು
ಪೋಗೆನು॥

—ಇವು ರಾಮನಿಗೆ ಭರತನು ದಶರಥನ ನಿಧನವಾರ್ತೆಯನ್ನು ತಿಳಿಸಿ, ದುಃಖವೇಗ ಕಡಿಮೆ ಆದಮೇಲೆ, ತೊಡಗುವ ಪದ್ಯಗಳು. ಇದನ್ನು ಒಂದು ಮಿತವಾದ ಹದವಾದ ಭಾವದಿಂದ, ಉದ್ವೇಗಕ್ಕೆಡೆಯಿಲ್ಲದೆಯೇ ಭರತನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಬಹುದು. ಆಗ ಈ ನೋಟವನ್ನು ತಿಳಿದ ಭಾಗವತನೂ ಸಹ ಆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ತದನುಕೂಲವಾಗಿಯೇ ಹಾಡಬೇಕಲ್ಲದೆ, ಭರತನ ಬಗೆಗೆ ನಾವು ತಿಳಿದಂತಹ 'ಮಾಮೂಲು' ಭಾವೋದ್ವೇಗದಿಂದಲ್ಲ. ಇಂತಹ ನೋಟದ ಸೂಚನೆ ಭಾಗವತನಿಗೆ ದೊರಕುವಂತೆ, ಭರತನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ, ಆ ಪದ್ಯವನ್ನೆತ್ತಿ ಕೊಳ್ಳುವ ಮೊದಲಾಡುವ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಮತ್ತು ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತುಗಡೆ ಮಾಡುವ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಸೂಕ್ತವಾದ ಭೂಮಿಕೆಯನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಬೇಕು. ಅಥವಾ ಇಂತಹ, ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಪೂರ್ವ ಸಮಾಲೋಚನೆಯಿಂದ ಸರಿಪಡಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕು.

ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಸಂದರ್ಭಚಿತ್ರಣಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಪಾತ್ರ ಎಷ್ಟು ಮಹತ್ವದ್ದು ಎಂಬುದು ರೇಡಿಯೋ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕ್ಯಾಸೆಟ್ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳನ್ನು ಕೇಳುವಾಗ ತುಂಬ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಸಭೆಯಲ್ಲಿ ಜರಗುವ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವಷ್ಟು ಕೂಡ 'ದೃಶ್ಯ' ಇಲ್ಲ. ಇವು ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಶ್ರವ್ಯಗಳು. ಅರ್ಥಧಾರಿಯಾಗಲಿ, ಅವನ ನಿಲುವು, ಭಂಗಿ, ಹಾವಭಾವಗಳಾಗಲಿ ನಮಗೆ ಗೋಚರಿಸದು. ದೃಶ್ಯಭಾವ, ಸಂದರ್ಭ ಪರಿವರ್ತನೆ ಇವೆಲ್ಲ ಅಲ್ಲಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದಿಂದಲೇ ಆಗಬೇಕು. ರೇಡಿಯೋದಲ್ಲಿ,

ಕ್ಯಾಸೆಟ್‌ನಲ್ಲಿ ಸನ್ನಿವೇಶ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಿಗೆ ಚೆಂಡೆಮದ್ದಲೆಗಳ ಗತ್ತುಗಳ ಬಿತ್ತು ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಥಕ್ಕನೆ ಬಿಗಿ ತಪ್ಪಿದ ಅನುಭವವಾಗುತ್ತದೆ.

ಹಿಮ್ಮೇಳವು ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುವುದರಿಂದ ಹಿಮ್ಮೇಳ–ಮುಮ್ಮೇಳಗಳೊಳಗೆ ಒಂದು ಸಂವಾದ ಮನೋಧರ್ಮದ ಕೂಡುಕೊಳ್ಳುಗೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಒಂದು ಚೌಕಟ್ಟು ಒದಗಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಸಾಕ್ಷಿ ಮಾತ್ರವಾಗಿದ್ದಾಗ ಅಂತಹ ಬಿಗಿತಪ್ಪಿ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಚೌಕಟ್ಟಿಲ್ಲದ ಚಿತ್ರವಾಗುತ್ತದೆ.

ಭಾಗವತರು, ಮದ್ದಲೆಗಾರರು ಸಹ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಜತೆ ಸೇರಿ, ಅವನ ಸ್ವಗತಗಳಿಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿ, ಪೋಷಕವಾಗಿ ಮಾತುಗಳಿಂದ, ಹುಂಕಾರಗಳಿಂದ ಒತ್ತುಕೊಟ್ಟರೆ–ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಸಿಗುವ ಪ್ರೇರಣೆ, ಉತ್ಸಾಹಗಳು ಅಸಾಧಾರಣವಾದವುಗಳು. ಮಾತಿನ ಏಕತಾನತೆ ತಪ್ಪಿಹೋಗುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಕೇಳುವ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ–'ಹೌದೆ ?' 'ಓಹೋ, ಹೀಗೆ ಯಾಕೆ ಮಾಡಿದಿರಿ ?' ಇಂತಹ ಚಿಕ್ಕ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳೂ ಸಹ–ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕಲ್ಪನೆಯ ಕದವನ್ನು ತೆರೆಯುತ್ತವೆ.[25] ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಜತೆ ಹಿಮ್ಮೇಳ ಪೂರ್ಣವಾದ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಾಟಕಕ್ರಿಯೆಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿ, ತಾನೂ ಅದರ ಅಂಗವಾಗಿ ಒಳಗೊಂಡು ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾಗಬೇಕಾದರೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ರಸಿಕತೆ ಜಾಗೃತವಾಗಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕು.[26] ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಅದು ಉಲ್ಲಾಸವನ್ನು ನೀಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನವೀನ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ, ನವೀನ ವ್ಯಾಪ್ತಿಗಳೊಂದಿಗೆ ಮಂಡಿಸಲು ಪ್ರೇರಣೆ ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಧಾರಿಯು ಅರ್ಥಕ್ಕೆ, ಅದರಲ್ಲೂ, ಟೀಕೆಗಳಿಗೆ ಬೇಕಾದ ಪದ್ಯವನ್ನು, ಪದ್ಯದ ಒಂದು ಶಬ್ದದ ಉಚ್ಚಾರದ ಕ್ರಮದಿಂದ, ಒಂದು ಶಬ್ದದ ವ್ಯತ್ಯಾಸದಿಂದ ಹಿರಿಯ ಭಾಗವತನು ಹೇಗೆ ಒದಗಿಸಬಲ್ಲ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ-ಗದಾಪರ್ವದ ದುರ್ಯೋಧನ ಪ್ರವೇಶದ ಮೊದಲ ಪದ್ಯವಾಗಿ ಭಾಗವತರು-'ಕುರುರಾಯನವನೆಲ್ಲ ಕಂಡು ಸಂತಾಪದಿ' ...... ಎಂಬುದನ್ನು ಇದ್ದಂತೆಯೇ ಹಾಡಿ ಮತ್ತೊಮ್ಮೆ 'ಕುರುರಾಯನನೆಲ್ಲ' ಎಂದೂ ಹಾಡಿದರು.

ಇದನ್ನು ಆಧರಿಸಿ, ದುರ್ಯೋಧನನ ಅಂದಿನ ವೈಭವ, 'ಅವನೆಲ್ಲ' ಇಂದಿನ ದುಸ್ಥಿತಿಗಳನ್ನು 'ಇದನೆಲ್ಲ' ನೀಡಲು ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರೇರಣೆಯಾಯಿತು.[27] ಈ ಪ್ರೇರಣೆಯನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸುವ ಪ್ರತಿಭೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೂ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖಕನು ಮಾಡಿದುದುಂಟು.

ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕೆಲಸ, ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆ, ಶಕ್ತಿ, ಮಿತಿಗಳನ್ನು ತಿಳಿದು ಅದನ್ನು ಬೆಳೆಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಹಿಮ್ಮೇಳ–ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಒಂದು ಏಕಕವನ್ನು ಕಾಣಿಸುವ ಕೆಲಸ ಅರ್ಥಧಾರಿಯದು. ಹೀಗೆ ಮಾಡಬೇಕಾದರೆ, ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯ ಪರಿಜ್ಞಾನ; ಪರಿಶ್ರಮಗಳು ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಇದ್ದರೆ ಸಾಧ್ಯ. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಭಾಗವತನೋ ಮದ್ದಲೆಗಾರನೋ ಆಗಬೇಕೆಂದು ಬಯಸುವುದು ಸೂಕ್ತವಲ್ಲವಾದರೂ, ಸ್ವತಃ ಭಾಗವತಿಕೆ, ಮದ್ದಲೆವಾದನಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮ ಇರುವ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಿವೆ.[28] ಹಿಮ್ಮೇಳವನ್ನು ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ದುಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ, ಪಾಲ್ಗೊಳ್ಳಿಸುವ ಶಕ್ತಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸೊಗಸನ್ನು ಸವಿಯುವ, ಅದರಲ್ಲಿ ಮರುಳಾಗಬಲ್ಲ, ಅದರ ನಯ ನಾಜೂಕುಗಳನ್ನು ಲಗೆಯಬಲ್ಲ ಸಾಮರ್ಥ್ಯ ಇರಬೇಕು.

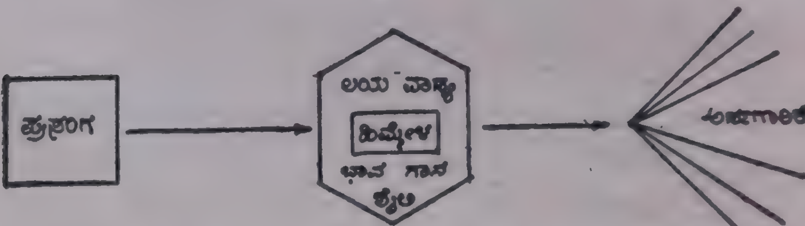
ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ (ಆಟದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೂ ಹಾಗೆಯೆ) ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾದದ ಆವರಣವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸುತ್ತದೆ. ನಾವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾತಾಡುವ ಅಥವಾ ಭಾಷಣ ಮಾಡುವ ಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ, ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದ 'ಕೃತಕ' ಸ್ವರಭಾರವನ್ನೂ ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿರುತ್ತದೆ. ಅದು 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ' ಯಾಗದೆ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯಾಗುವುದು ಈ ಕೃತಕತೆಯ ಸ್ವರಭಾರದಿಂದಲೂ ಹೌದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಶ್ರುತಿ ಬದ್ಧವಾಗಿರಬೇಕು, ಎಂಬುದು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಹುಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾದ ಒಂದು ತತ್ತ್ವ. ಇಲ್ಲಿ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧವಾಗಿ ಮಾತನಾಡುವುದು ಎಂದರೇನು ? ಎಂಬುದು ವಿಚಾರಾರ್ಹ. ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಂತೆ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇಡಿಯಾಗಿ, ಒಂದು

ಶ್ರುತಿಯ ಸ್ವರಾವಳಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿ ನಡೆಯುವುದು ಅಸಂಭವ. ಒಂದು ವೇಳೆ ಹಾಗೆ ಮಾತು ಬಂದರೆ ಅದು ತೀರ ಕೃತಕವಾಗುತ್ತದೆ–ಹರಿಕತೆಯ ಕೆಲವು ವಾಕ್ಯಗಳನ್ನು ನೆನಪಿಸಿದರೆ, ಈ ಅಂಶ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಇನ್ನು ಒಂದೆರಡು ಸ್ವರಗಳಿಗೇ ಹೊಂದುವಂತೆ, ಅದೂ ತಾರಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿದಾಗಲೇ "ಶ್ರುತಿ ಕೊಡುವ ಮಾತು" ಎಂದು ಹೇಳುವವರುಂಟು. ಆದರೆ, ಹೀಗೆ ಅನುಭವ ಬರಲು ಕಾರಣ, ಶ್ರುತಿಬದ್ಧತೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಸ್ಮರಣಶಕ್ತಿಗೂ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುವುದು, ಆಧಾರಸಪ್ತಕದ ಮೇಲಿನ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಅಥವಾ ತಾರಸಪ್ತಕದ ಷಡ್ಜ ರಿಷಭಗಳಿಗೆ ಹೊಂದಿದಾಗ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ, ಇಂತಹ ಮಾತು, ಭಾವವ್ಯತ್ಯಾಸವನ್ನು ತೋರದೆ, ಏಕನಾದವಾಗುತ್ತದೆ. ಭಾವದ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ತೋರುವ ಹಾಗೆ, ಶ್ರವ್ಯಗುಣವುಳ್ಳ ಸ್ವರದಲ್ಲಿ, ಶ್ರವ್ಯತೆಗೆ ಭಂಗಬಾರದ ಹಾಗೆ ಸ್ವರನಿಯಂತ್ರಣ ಮಾಡಿ ಮಾತಾಡುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಅಂದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧತೆ ಎಂಬುದು, ಸಂಗೀತದ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧತೆ ಅಲ್ಲ, ಅದನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪರಿಭಾವಿಸಬೇಕು. ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥದ ಆರಂಭದ ಮತ್ತು, ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಎತ್ತುಗಡೆಯ ಅಂದರೆ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥದ ಕೊನೆಯ, ವಾಕ್ಯಗಳು ಶ್ರುತಿಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿಕೊಂಡು ಹೊಮ್ಮಿಸುವುದು ಅವಶ್ಯ. ಹಾಗೆ ಮಾತನಾಡುವ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಇದೆ ಮತ್ತು ಇದು ನಾದ ಆವರಣ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲ. ಉಳಿದಂತೆ, ಆ ಆವರಣಕ್ಕೆ ತೀರ ಬೇರೆಯಾಗಿ ಕಾಣುವ, ಬೀಳುಸ್ವರದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡುವುದು, ಒಂದೇ ಸಲ ತೀರ ಕೆಳಸ್ವರದಲ್ಲಿ ನುಡಿಯುವುದು ಸಲ್ಲದು. ಪ್ರತಿಯೊಬ್ಬನೂ ಮಾತಿಗೆ ತನ್ನದಾದ ಒಂದು 'ಶ್ರುತಿ', ವ್ಯಾಪ್ತಿ (range) ಇಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬೇಕು. ರಂಗಭೂಮಿಯ ಕಲ್ಪನೆ ಇದ್ದಾಗ ಇದು ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಹಿಮ್ಮೇಳ–ಮುಮ್ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಹೊಂದಿಕೆ ಇರಬೇಕೆಂಬುದು, 'ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶ್ರುತಿಬದ್ಧತೆ'ಯೆಂಬುದರ ತತ್ತ್ವವೆಂದು ನನ್ನ ಅನಿಸಿಕೆ. ಏಕೆಂದರೆ ಗಾನದ ಶ್ರುತಿಶುದ್ಧಿಯ ನಿಯಮವು, ತದ್ವತ್ತಾಗಿ ಮಾತಿಗೆ ಅನ್ವಯಿಸಲಾರದು.

ಕೊನೆಯದಾಗಿ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯ ಬಗೆಗೆ ಒಂದೆರಡು ವಿಚಾರಗಳು. ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಮಾಡಬಹುದಾದ

ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ, ಚೆಂಡೆಯ ಬದಲು ಘಟವಾದ್ಯವನ್ನು ಬಳಸುವುದು. ಆಟದ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಚೆಂಡೆಯ ಸ್ಥಾನವನ್ನು ಘಟವು ತುಂಬಲಾರದಾದರೂ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷತಃ ಇಳಿಶ್ರುತಿಯ ಭಾಗವತಿಕೆಗೆ ಸಾಥಿಯಾಗಿ, ಮದ್ದಲೆ ಮತ್ತು ಘಟಗಳ ಹಿಮ್ಮೇಳವು ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರಬಲ್ಲುದು.

ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳವೆಂಬುದು ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಸ್ಥಾನ. ಪುರಾಣ—ಅಥವಾ ಒಂದು ಕಥೆಯು ಗೀತರೂಪದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾಗಿರು ವುದು, ಗೇಯವಾಗಿ, ಗಾನವಾಗಿ, ಹೊರಹೊಮ್ಮುವುದು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಮೂಲಕ—



ಅದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಕಲ್ಪನೆ, ಅಧ್ಯಯನ, ಲೋಕಾನುಭವಗಳ ನೆಲೆ ಯಲ್ಲಿ ನಾಟಕವಾಗಿ ಅರಳುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ತಾಂತ್ರಿಕ ಕ್ಷಮತೆ ಮತ್ತು ಗುಣಮಟ್ಟಗಳು ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪದ ನಿರ್ಮಾಣದಲ್ಲಿ ನಿಯಂತ್ರಿತ, ನಿರ್ವಾಹಕ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಪಾಲುಗೊಳ್ಳುತ್ತವೆ. ಲಿಖಿತ ಪ್ರಸಂಗದ ಸರಳ ಸಾಹಿತ್ಯಿಕ ನೆಲೆಯಿಂದ, ಗಾನದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಆಯಾಮ ಪಡೆದು, ಅಲ್ಲಿಂದ ಮತ್ತೆ ಗದ್ಯವಾಗಿ, ಅಂದರೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎಲ್ಲ ಆಯಾಮಗಳೊಂದಿಗೆ ಸೃಷ್ಟಿಗೊಳ್ಳುತ್ತ ಹೋಗುವ ಹಂತಗಳ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ವ್ಯಾಮಿಶ್ರವಾದದ್ದು.

ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

1. ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ, ಸಮಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ರಂಗದ ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ತಾಂತ್ರಿಕ ವಿವರಗಳು, ಪೂರ್ವಪದ್ಧತಿಗಳು, ಸೃಜನಶೀಲ ಅವಕಾಶ ಇವು ಹೆಚ್ಚು. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಮುಮ್ಮೇಳಗಳ ಸಂಬಂಧವು ಬಹು ಸಂಕೀರ್ಣವಾದುದು, ಹಾಗೆಯೇ ಬಿಗಿಯಾದುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅತ್ಯಂತ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾದ ಆಶು ಭಾಷಣ ಪದ್ಧತಿಯಿಂದಾಗಿ, ನೃತ್ಯದಲ್ಲೂ ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಗೂ, ರಂಗದ ಮೇಲೆ ನಿರ್ಮಿತವಾಗುವ, ನಾಟ್ಯಸ್ವರೂಪ, ಸಂಯೋಜನೆಗಳ ಸ್ವರೂಪ ದಿಂದಲೂ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಕೆಲಸದ ಪ್ರಮಾಣ, ಯೋಗ್ಯತೆಗಳು ಘನವಾದುವುಗಳು.

2. ನೋಡಿ–ಡಾ॥ ಶಿವರಾಮಕಾರಂತ–ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ, ದ್ವಿ.ಮು. 1963 ಮತ್ತು–ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು, ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟ, ಮೈವಿವಿ 1975–ಪೀಠಿಕೆ.

3. ಈ ಊಹೆಯನ್ನು ಮಂಡಿಸಿದವರು ಮಂದಾರ ಕೇಶವಭಟ್ಟರು. ಖಾಸಗಿ ಚರ್ಚೆಯಲ್ಲಿ.

3ಎ ನೋಡಿ : ಇದೇ ಲೇಖಕನ 'ಜಾಗರ' ಸುಮನಸಾ ವಿಚಾರವೇದಿಕೆ ಕೊಡ್ಯಾಡಿ 1984.

4. ಬಡರಂಗಭೂಮಿ ಎಂದರೆ, ಪರಿಕರವನ್ನು, ಅದ್ದೂರಿ ಸೆಟ್ ಮುಂತಾದುವನ್ನು ಬಳಸದೆ, ನಾಟಕ ತನ್ನ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಅಭಿನಯದ ಶಕ್ತಿ ಯಿಂದಲೇ, ಅತಿ ಕಡಿಮೆ ಪರಿಕರಗಳೊಂದಿಗೆ, ಗರಿಷ್ಠ ಪರಿಣಾಮ ಸಾಧಿಸ ಬೇಕು, ಸಾಧಿಸಬಲ್ಲುದು ಎಂಬ ಸಿದ್ಧಾಂತ.

5. ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲು ಗಮನಿಸಿದವರು ಮಂಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರು–ಲೇಖನ : ರಂಗವೈಖರಿ, ಮಾಂಬಾಡಿ ಭಾಗವತ ಅಭಿ ನಂದನ ಗ್ರಂಥ, ಸನ್ಮಾನ ಸಮಿತಿ, ವಿಟ್ಲನಡ್ಕ ಕರೋಪಾಡಿ, ದ.ಕ. 1981.

6. ಅರ್ಥಗಾರ ಎಂಬ ಪ್ರಯೋಗವೇ ಸಾಧುವಾದರೂ, ರೂಢಿಯ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿದೆ.

7. ಲಯ-ಶಬ್ದದ ಅರ್ಥವಿವೇಚನೆ, ಅದರ ಬಳಕೆಗಳ ಬಗೆಗಿನ ವಿಸ್ತೃತ ವಿವೇಚನೆಗೆ ನೋಡಿರಿ : ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ 'ಛಂದೋಗತಿ' ಅ. ಎರಡು. ಗೀತಾ ಬುಕ್ ಹೌಸ್ ಮೈಸೂರು, 1985. ಮತ್ತು ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರಿಂದ ಸಂಪಾದಿತ ಛಂದೋಂಬುಧಿ, ಡಿ. ವಿ. ಕೆ. ಮೂರ್ತಿ 1975 ಪೀಠಿಕೆ ಪುಟ xvii-xx.

8. [ಅರ್ಥಧಾರಿ (ಯಾ ವೇಷಧಾರಿಯ)ಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೊಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ವಭಾವವಿರುತ್ತದೆ. ಪುತ್ತೂರು ನಾರಾಯಣ ಹೆಗ್ಡೆಯಂತಹ ಗತ್ತು ಗಾರಿಕೆಯ ನೃತ್ಯದ, ಓರ್ವ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗೂ, ಎಂಪೆಕಟ್ಟೆ ರಾಮರೈ ಅಥವಾ ಕುಂಬಳೆ ಸುಂದರ ರಾವ್‌ರಂತಹ ವೇಗಗತಿಯ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿಗೂ, ಭಾಗವತ ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥರು ಲಯದ ಅಳವಡಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅನುಸರಿಸುವ ವಿಭಿನ್ನ ಕ್ರಮಗಳನ್ನು, ಹಾಗೆಯೇ ಬೋಳಾರ ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿ, ಅಳಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ-ಇವರಿಬ್ಬರಿಗೆ ದಿ|| ದಾಮೋದರ ಮಂಡೆಚ್ಚರು ಅಳವಡಿಸುವ ಗತಿವ್ಯತ್ಯಾಸ ವನ್ನು ಕಂಡವರಿಗೆ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಬಹುದು. ದಿ|| ನಾರ್ಣಪ್ಪ ಉಪ್ಪೂರರ ಭಾಗವತಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇಂತಹ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ನಾನು ಕಂಡಿದ್ದೇನೆ.]

9. ಇಲ್ಲಿ ಪಾಠಕವೆಂದರೆ, ಕತೆಯ ದೃಶ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಒತ್ತು, ಅಂಶಗಳು-ಎಂಬ ಎರಡರ್ಥಗಳಲ್ಲೂ ಬಳಸಿದೆ. ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪದ ಗೀತವು ಹಾಡಲ್ಪಡುವಾಗ ಅದು ಅದರ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪರಿಣಾಮವನ್ನು, ರೂಪಗಳನ್ನು ತಾಳುತ್ತದೆ.

10. ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರಂತಹವರು, ಪದ್ಯಗಳಿಂದಲೇ ಕತೆ ಮುಂದೆ ಸಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳವರು. ಅವರು ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯ ಗಳನ್ನು ಬಳಸುವರು. ಪ್ರಸಂಗದ ಆಶಯವನ್ನು ಸ್ಫುಟಗೊಳಿಸುವುದು ಅವರ ದೃಷ್ಟಿ. ಗದಾಪರ್ವ, ಕಂಸವಧೆ ಮುಂತಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಅವರು ಪ್ರಸಂಗ

ಸಂಪಾದನ ಮಾಡುವ ಮತ್ತು ಬೇರೆ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗದ ಮಧ್ಯೆ ಸೇರಿಸಿ, 'ಕಸಿ' ಮಾಡುವ ವಿಧಾನಗಳಿಗೂ, ಉಳಿದವರ ರೀತಿಗಳಿಗೂ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ.

11. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟನಲ್ಲಿ ಗದಾಪರ್ವದಲ್ಲಿ, ಭೀಮನು ಸೋತಾಗ ಕೌರವನೂ, ಕೌರವನು ಸೋತಾಗ ಭೀಮನೂ ಮೂದಲಿಸುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಗಣಿಸುತ್ತಾರೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಅಭಿನಯ ಪದ್ಧತಿ ಅದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ.

12. ನೋಡಿ : ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರ ಲೇಖನ: ನೇತ್ರಾವತಿ ದ.ಕ. ಜಿಲ್ಲಾ ದ್ವಿ. ಸಾಹಿತ್ಯ ಸಮ್ಮೇಲನ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ, 1985.

13. ನೋಡಿ : ದಿ|| ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರ ಅರ್ಥಸಹಿತ ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ, ಕೆರೆಮನೆ ವೆಂಕಟಾಚಲ ಭಟ್ಟ, ಸಾಸನೂರು ಸಿದ್ಧಾಪುರ ಉ.ಕ.–ಇವರು ಭಿನ್ನ ಕರ್ತೃಕ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ ಸಂಯೋಜಿಸಿ ಪ್ರಕಟಿಸಿದ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನ.

14. ಈ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತಂದವರು ದಿ|| ಹಿರಿಯ ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರೆಂದು ಹೇಳುವರು.

15. ಇಂತಹ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಅನುಸರಣೆಯ ಕೌಶಲ ದಿ|| ತಿಮ್ಮಪ್ಪ ನಾಯಕ, ನೆಡ್ಲೆ ನರಸಿಂಹ ಭಟ್, ದಿ|| ಕುದ್ರೆಕೂಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್, ಚಪ್ಪಾರು ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಬಲ್ಲಾಳರಂತಹ ಮದ್ದಳೆಗಾರರ ವಾದನದಲ್ಲಿ ಪ್ರಬುದ್ಧವಾಗಿರುವುದನ್ನು ಸಹೃದಯರು ಗಮನಿಸಿರುವರು.

16. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಬಂಧವನ್ನು ಅತ್ಯಂತ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಗವತರೆಂದರೆ–ಬಲಿಪ ನಾರಾಯಣ ಭಾಗವತರು, ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ, ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು ಮರವಂತೆ ನರಸಿಂಹದಾಸ ಮತ್ತು ವಿಠಲ ಪಾಟೀಲರು.

17. ನೋಡಿ: ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ: ಸ್ವರೂಪ ಸಮೀಕ್ಷೆ, ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮಾರಕ ಸಮಿತಿ, ಮಂಗಳೂರು 1981.

18. ಸೇಡಿಯಾಪು ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಲೇಖನ: ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಸುಧಾರಣೆ, ರಾಷ್ಟ್ರಬಂಧು 1930- 28-7-1930, 4-8-1930, 11-8-1930.

ಈ ಲೇಖನವು ಪ್ರಸ್ತುತ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲೂ ಪ್ರಕಟವಾಗಿದೆ.

19. ಈ ಸಂಪ್ರದಾಯವು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರದೇಶದ ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿದೆ.

20. ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಎತ್ತುಗಡೆಯಲ್ಲಿ ಹಲವು ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವುದಿದೆ.

21. ಎತ್ತುಗಡೆಯನ್ನು ಅತಿ ಕ್ಷಿಪ್ರವಾಗಿ ಕಂಡುಕೊಂಡು ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ಹೊಂದಿಸುವಲ್ಲಿ ಕಡತೋಕ, ಬಲಿಪನಾರಾಯಣ, ಕಾಳಿಂಗ ನಾವಡ-ಈ ಭಾಗವತರುಗಳು ತುಂಬ ಪ್ರಬುದ್ಧ ಪರಿಣತಿ ತೋರಿದ್ದಾರೆ.

22. ಗೆರೆಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಪ್ಪಯ್ಯ ರಚಿತ.

23. ಇಂತಹ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ತೊಡಗಿದವರು ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥ ಭಾಗವತರು, ಚಿಪ್ಪಾರು ಬಲ್ಲಾಳರು, ದುರ್ಗಪ್ಪ ಗುಡಿಗಾರರಂತಹ ಮದ್ದಲೆಗಾರರೊಂದಿಗೆ ಇವನ್ನು ಹಾಡಿದಾಗ, ಒಂದು ಅಸಾಧಾರಣ ರಸ ಲೋಕದ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುವುದನ್ನು ನಾನು ಅನುಭವಿಸಿದ್ದೇನೆ.

24. ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ 'ಏರುಪದ್ಯ' (ವೀರರೌದ್ರ ಮುಂತಾದ ಕೆಲವು ಭಾವಗಳಿಗೆ) ಮತ್ತು 'ಸೌಮ್ಯ ಅಥವಾ ನಿಧಾನ ಪದ್ಯ'-ಎಂದು ಒಂದು ಸ್ಥೂಲವಾದ ವಿಭಾಗ ಸಂಪ್ರದಾಯ.

25. ದೀವಾಣ ಭೀಮಭಟ್ಟರು, ದಿ। ಕುದ್ರೆಕೂಡ್ಲು ರಾಮಭಟ್, ಚಿಪ್ಪಾರು ಬಲ್ಲಾಳ, ಹಿರಿಯಡ್ಕ ಗೋಪಾಲರಾವ್-ಇಂತಹ ಅನುಭವಿ ಮದ್ದಲೆಗಾರರು ಅರ್ಥಧಾರಿಯೊಂದಿಗೆ ಸಂವಾದಿಸುವ, ಅವನ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಕೆಣಕುವ ರೀತಿ ಕಂಡಾಗ ಈ ಮಾತು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ.

26. ಇಂತಹ ಒಂದು involvement ನ ಹೊಂದಿಕೆಯು ಒಳ್ಳೆಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು ಅಗರಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸ ಭಾಗವತರು, ದಿ। ಮುಂಡೆಚ್ಚರು, ನಮ್ಮ ಹಲವು ಹಿರಿಯ ಮದ್ದಲೆಗಾರರೂ ತೋರಿದ್ದಾರೆ.

27. ಅಂದು ಭಾಗವತರು ಕಡತೋಕ ಮಂಜುನಾಥರು, ಅರ್ಥಧಾರಿ ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು.

28. ಶೇಣಿಯವರು, ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ.

29. ಇಂತಹ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತುತ ಲೇಖಕನು (ಮದ್ದಳೆ) ಮಂದಾರ ಕೇಶವ ಭಟ್ (ಭಾಗವತಿಕೆ) ಕೆ. ದಿನಕರ ರಾವ್ (ಘಟ) ಇವರೊಂದಿಗೆ ಏರ್ಪಡಿಸಿ ಅದರ ಪರಿಣಾಮಕಾರಿತ್ವವನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿದ್ದಾನೆ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ : ನಿನ್ನೆ-ಇಂದು-ನಾಳೆ

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ, ತುಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಸಂಗ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ವೇಷವಿಧಾನ, ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಳಿದ್ದು ತುಳುನಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾನಕಗಳು, ತುಳು ಕನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಣದ ಅಥವಾ ತಳುವಿನಲ್ಲೆ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ (ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದ ಕಥಾನಕ) ಕಥೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು–ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು, ನಿನ್ನೆ ಎಂದರೆ ಸಮಾರು 1950ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿ ಎಂದೂ, ಇಂದು ಎಂದರೆ ಅಂದಿನಿಂದ ನಂತರದ ಅವಧಿ ಎಂದೂ, ನಾಳೆ ಎಂದರೆ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾವ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಮುನ್ನೋಟ ಎಂದರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಿನ್ನೆ, ಇಂದುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ, ಮೇಳಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಕಲಾವಿದರು–ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯುಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡದೆ, ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದೆ. ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷ್ಯ.

●

1950ರ ನಂತರ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಯೊಂದರ ಹೊಸ ಕವಲಾಗಿ, ಹೊಸ ವಿಸ್ತರಣವಾಗಿ, ಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು.

---

*ಏಪ್ರಿಲ್ 16, 1989 ರಂದು ಮುಲ್ಕಿ ಬಪ್ಪನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ತುಳು ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸ-ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನೊ ಕೋಡೆ–ಇನಿ–ಎಲ್ಲೆ-ಇದರ ಕನ್ನಡ ಲೇಖನ ರೂಪ. ವಿಸ್ತಾರ, ಪರಿಷ್ಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ : ನಿನ್ನೆ-ಇಂದು-ನಾಳೆ

ಈ ಪ್ರಬಂಧದಲ್ಲಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ, ತುಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದ ಪ್ರಸಂಗ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, ವೇಷವಿಧಾನ, ಕನ್ನಡ ಪದ್ಯ, ಕನ್ನಡ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಳಿದ್ದು ತುಳುನಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕಥಾನಕಗಳು, ತುಳು ಕನ್ನಡ ಮಿಶ್ರಣದ ಅಥವಾ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿತವಾದ ಪೌರಾಣಿಕ (ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದ ಕಥಾನಕ) ಕಥೆಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು–ಇವೆಲ್ಲ ಸೇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು, ನಿನ್ನೆ ಎಂದರೆ ಸುಮಾರು 1950ರ ವರೆಗಿನ ಅವಧಿ ಎಂದೂ, ಇಂದು ಎಂದರೆ ಅಂದಿನಿಂದ ನಂತರದ ಅವಧಿ ಎಂದೂ, ನಾಳೆ ಎಂದರೆ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಮತ್ತು ಸಂಭಾವ್ಯ ಸ್ಥಿತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಮುನ್ನೋಟ ಎಂದರ್ಥ. ಇಲ್ಲಿ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಿನ್ನೆ, ಇಂದುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ, ಮೇಳಗಳು, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತರು ಕಲಾವಿದರು–ಮೊದಲಾದ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ವಿವರವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿ ಪಟ್ಟಿಮಾಡದೆ, ಪ್ರಧಾನ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿದೆ. ರಂಗಪ್ರಯೋಗದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯೇ ಇಲ್ಲಿನ ಪ್ರಧಾನ ಲಕ್ಷ್ಯ.

1950ರ ನಂತರ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಪ್ರಾಚೀನ ಕಲೆಯೊಂದರ ಹೊಸ ಕವಲಾಗಿ, ಹೊಸ ವಿಸ್ತರಣವಾಗಿ, ಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ಆಯಾಮವನ್ನು ಕಲ್ಪಿಸಿತು.

---

*ಏಪ್ರಿಲ್ 16, 1989 ರಂದು ಮುಲ್ಕಿ ಬಪ್ಪನಾಡಿನಲ್ಲಿ ನಡೆದ ತುಳು ಸಮ್ಮೇಳನದಲ್ಲಿ ಜರಗಿದ ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಉಪನ್ಯಾಸ-ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನೊ ಕೋಡೆ–ಇನಿ–ಎಲ್ಲೆ–ಇದರ ಕನ್ನಡ ಲೇಖನ ರೂಪ. ವಿಸ್ತಾರ, ಪರಿಷ್ಕಾರಗಳೊಂದಿಗೆ

ಜತೆಗೆ ಒಂದು ಖಚಿತ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯಂದ ರೂಪ (Form) ಹೊಂದಿದ ಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದುದೂ ನಿಜ.

ಸದ್ಯದ ತಿಳಿವಳಿಕೆಯಂತೆ, ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತಿಹಾಸ ನೂರು ವರ್ಷಗಳಷ್ಟು. 1887ರಲ್ಲಿ ಬಾಯಾರು ಪೆರ್ವಡಿ ಸಂಕಯ್ಯ ಭಾಗವತರು ಬರೆದ ಪಂಚವಟಿ ವಾಲಿಸುಗ್ರೀವರ ಕಾಳಗ (ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗದ ಅನುವಾದ) ತುಳುವಿನ ಮೊದಲ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ. ವಿಟ್ಲದ ಅರಮನೆಯ ಸ್ತ್ರೀಯರಿಗಾಗಿ, ಅಲ್ಲಿ ಅದನ್ನು ತುಳುವಿನಲ್ಲೇ ಆಡಿದರೆಂದು ಪ್ರತೀತಿ. ಇಷ್ಟು ಹಿಂದಕ್ಕೆ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆ ಆಗಿದ್ದರೂ, 1950ರವರೆಗೆ ಬಂದ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಬೆರಳೆಣಿಕೆಯದೇ. ಇಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಬಡಕಬೈಲು ಪರಮೇಶ್ವರಯ್ಯನವರು ಬರೆದ 'ತುಳು ಕಿಟ್ಣರಾಜಿ ಪರ್ಸಂಗೊ' (ಕೃಷ್ಣ ಸಂಧಾನ ಪ್ರಸಂಗ), ದೇರಂಬರ ತ್ಯಾಂಪಣ್ಣ ಶೆಟ್ಟರ 'ಪಂಚವಟಿ' (1932) [illegible] ವೆಂಕಟರಾಯರ ಕೋಟಿಚನ್ನಯ (1939) ಇವು ಆವರೆಗಿನ ಪ್ರಮುಖ ರಚನೆಗಳು. (ಇಲ್ಲಿನ ಮಾಹಿತಿಗಳು ; ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ಲೇಖನ : ಯಕ್ಷದರ್ಪಣ : ಪದವೀಧರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಮಿತಿ, ಮುಂಬಯಿ 1984)

ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಹಿಂದೆಯೇ ಆರಂಭವಾದರೂ, ತುಳು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳು ಬೆಳೆದು ಬಂದದ್ದು 1950ರ ಬಳಿಕವೇ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರೆಯ ಅತ್ಯಂತ ಮಹತ್ವದ ಪ್ರಸಂಗ 'ಕೋಟಿ ಚನ್ನಯ' ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿದ್ದು, ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ರಂಗಪ್ರಯೋಗವೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತು.

●

ರಚನೆ ಮತ್ತು ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ವಿಶ್ಲೇಷಿಸಿದಾಗ, ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ನಾವು 'ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ'ಗಳೆನ್ನುವಂತಹವುಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವಿಧಗಳಿವೆ :

(೧) ಭಾಷಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ:

—ಪದ್ಯಗಳು-ಅರ್ಥ (ಮಾತುಗಾರಿಕೆ) ಎರಡೂ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಕತೆ ತುಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯದು.

—ಪದ್ಯ ರಚನೆ ಕನ್ನಡ-ಮಾತುಗಾರಿಕೆ-ಕನ್ನಡ ಮತ್ತು ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ.

—ಪದ್ಯ ರಚನೆ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಎರಡೂ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ.

—ಪದ್ಯ, ಮಾತು ಎರಡೂ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಿಶ್ರಣ.

—ಈ ಪ್ರಯೋಗಗಳೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿ, ಕೆಲವು ಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಮಲೆಯಾಳದ ಬಳಕೆಯೂ ಇರುವುದುಂಟು.

ಕಥಾ ವಸ್ತುವಿನ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ :

—ತುಳು ನಾಡಿಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಕತೆ.

—ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದ (ಭಾರತ ಭಾಗವತಾದಿ) ಪುರಾಣ.

—ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದ ಕತೆ, ತುಳು ಕತೆಗಳ ಮಿಶ್ರಣ.

—ಜಾನಪದ ಮೂಲದ, ತುಳುವೇತರ ಕತೆ.

—ನಾಟಕ, ಇತಿಹಾಸಗಳ ರೂಪಾಂತರ.

—ಕಾಲ್ಪನಿಕ.

—ಸಿನಿಮಾ ಕತೆಗಳ ತುಳು-ಯಕ್ಷಗಾನ ರೂಪಾಂತರ.

ವೇಷ ಭೂಷಣ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ :

—ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಗಳು.

—ನಾಟಕ (ಐತಿಹಾಸಿಕ, ಪೌರಾಣಿಕ ನಾಟಕಗಳ ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿ)

—ಮಿಶ್ರಿತ

ಮೇಲೆ ವಿವರಿಸಿದ ಅಂಶಗಳು, 1950ರ ಬಳಿಕ ಈವರೆಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಾದ ಪ್ರವೃತ್ತಿಗಳು. ಇವುಗಳ ಪೈಕಿ ಇದೀಗ ಭಾಷಾ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಪದ್ಯ, ಅರ್ಥ ಎರಡಕ್ಕೂ ತುಳುವನ್ನೇ ಬಳಸಲಾಗುತ್ತಿದೆ. ಕಥಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಎಲ್ಲ ರೀತಿಗಳೂ ಇದ್ದರೂ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ರೂಪಾಂತರಿತ ಮತ್ತು ಸಿನಿಮೀಯವೆಂಬ ಪ್ರಕಾರಗಳು ಹೆಚ್ಚು. ವೇಷದೃಷ್ಟಿ

ಯಿಂದ, ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ, 'ನಾಟಕೀಯಂ'ವೆನ್ನುವ (ಅಂದರೆ ಕಂಪನಿ ನಾಟಕಗಳಿಂದ ರೂಪುಗೊಂಡ) ರೀತಿಯೇ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗ ವೇಷ ವಿಧಾನದಿಂದಲೇ, ತುಳು ಕತೆಗಳನ್ನಾಡುವ ಕ್ರಮ, ಆರಂಭದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಇತ್ತು. ಇದೀಗ ಅದರ ಪುನಶ್ಚೇತನದ (ವಿಶೇಷತಃ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದ ಪುರಾಣಕತೆಗಳಿಗೆ*) ನಡೆದಿದೆ.

ನಾಲ್ಕು ದಶಕಗಳ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ, ಇಂದಿನ ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಿದ್ಧಿ, ಮತ್ತು ವೈಫಲ್ಯಗಳ ಒಂದು ಸರಿಯಾದ ವಿವೇಚನೆ ಮತ್ತು ಮುನ್ನೋಟವುಳ್ಳ ರೂಪೀಕರಣಕ್ಕೆ ಇದು ಸಕಾಲ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪೂರ್ವಗ್ರಹಗಳಾಗಲಿ, ಕೇವಲ ಭಾವಪರತೆಯ ಚಳವಳಿ ಮನೋಧರ್ಮವಾಗಲಿ, ಬರಿಯ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಮುಟ್ಟುವ ದೃಷ್ಟಿಯಾಗಲಿ, ವಾಣಿಜ್ಯಪರ ಸಮರ್ಥನೆಗಳಾಗಲಿ ಈ ಗುರುತರವಾದ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ನೆರವಾಗಲಾರವು. ಬದಲಾಗಿ ಅವು ಬಾಧಕಗಳು. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯದಲ್ಲಿ, ವೇದಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ-ಬಹಳಸಲ ಈ ಬಗೆಯ ನೋಟಗಳನ್ನೆ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ-ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಸಮರ್ಥಿಸುವ ಅಥವಾ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ಎರಡೂ ಪಕ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಅಗತ್ಯವಾಗಿ ಬೇಕಾಗಿರುವ ಸೈದ್ಧಾಂತಿಕ ಗಟ್ಟಿತನ ಇರುವ ವಿಮರ್ಶೆ ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಬೆಳೆಯದಿರುವುದೇ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಪ್ರಧಾನ ಸಮಸ್ಯೆ. ಈ ಸಮಸ್ಯೆಯೇ ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನದ ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಗೂ ಕಾರಣವೆಂದು ಬೇರೆ ಹೇಳಬೇಕಿಲ್ಲ. ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಕಲಾತತ್ವಗಳ ಅನ್ವಯ, ಜತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಮಾನದಂಡಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ, ಉಚಿತವಾದ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸುವ ಮನೋಧರ್ಮ-ಈ ಮೂರರ ಸಮತೋಲವಾದ ಸಮನ್ವಯದಿಂದ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆದು ನಿಲ್ಲಬೇಕಾಗಿದೆ.

---

*ಪುರಾಣವೆಂದರೆ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಿರುವ ಪ್ರಾಚೀನ ಕತೆಗಳ ಒಂದುರೂಪ. ಇಲ್ಲಿ ಭಾರತ ಭಾಗವತಾದಿ ಅಷ್ಟಾದಶ ಪುರಾಣಗಳನ್ನು, ಆರ್ಷಪುರಾಣ, ವೈದಿಕಪುರಾಣ ಎಂದೆಲ್ಲ ಕರೆಯಲಾಗಿದ್ದರೂ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದ ಪುರಾಣಗಳೆಂದು, ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಹೆಸರಿಸಲಾಗಿದೆ.

ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ದಾರಿ ಒಂದಲ್ಲ ಹಲವು. ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೂ ಹಲವು. ಇದರೊಂದಿಗೆ, ಬೆಳವಣಿಗೆ ಮತ್ತು ಸಾಧ್ಯತೆಗಳ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಲ್ಲಿ ಕಲೆಯು ಕಲೆಯಾಗಿ ಇರಬೇಕೆಂಬ ತತ್ವವನ್ನು ಮರೆಯಬಾರದು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲಿ, ಹಲವು ತಲೆಮಾರುಗಳ ಕೊಡುಗೆಯಿಂದ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನೂ, ಸೌಂದರ್ಯವನ್ನೂ, ವಿಶಿಷ್ಟ ರೂಪವನ್ನೂ ಗಳಿಸಿರುವ ಒಂದು ಕಲೆ, ಅಂತಹ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿ ಬೆಳೆಸಬೇಕಾಗಿರುವ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ, ಆ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾಗಿರುವ ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಇದೆ ಎಂಬುದೂ ಅಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯ. ಈ ಎರಡು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಆಧರಿಸಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಸಾಧನೆ, ಸೋಲುಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಚಿಂತನೆ ನಡೆಯಬೇಕಾಗಿದೆ.

●

ಕಲೆ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿಂದ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳ ಫಲರೂಪವಾಗಿ ಬರುತ್ತವೆ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವೊಂದಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಆದರೆ, ಹಾಗೆಯೇ ಆಗಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಲಹರಿಗಳಿಂದಲೂ, ಹೊಸ ಮಾರ್ಗಗಳು ಹುಟ್ಟಬಹುದು (ವ್ಯಕ್ತಿಗತ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ ಕೂಡ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳ ಫಲರೂಪವೇ ಎಂದು ವಾದಿಸಬಹುದಾದರೂ ಆ ವಾದವು ನಿರ್ದುಷ್ಟವಲ್ಲ. ವ್ಯಕ್ತಿ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅವಶ್ಯಕತೆ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿಯೂ ಬರುತ್ತವೆ) ಹಾಗೆಯೇ ವಾಣಿಜ್ಯಕ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಕೂಡ (Commercial need) ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆಗಳು ಕಂಡು ಬರುತ್ತವೆ. ಇದರ ಒಂದು ಖಚಿತ ದೃಷ್ಟಾಂತ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಭೂಮಿ.

ಐತಿಹಾಸಿಕ ಅನಿವಾರ್ಯವಾಗಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬೆಳೆದು ಬರುವುದಿದ್ದರೆ, ಬಹಳ ಹಿಂದೆಯೇ ಹಾಗಾಗುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಅವಶ್ಯಕತೆಯಿತ್ತೆನ್ನಬಹುದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಈ ಶತಮಾನದ ಆರಂಭದವರೆಗೂ, ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಬಲ್ಲವರ ಸಂಖ್ಯೆ, ಇಂದಿನದಕ್ಕಿಂತ ಅದೆಷ್ಟು ಕಡಿಮೆ ಇದ್ದಿರಬೇಕು, ಇತ್ತು. ಆಗ ಬೆಳೆದುಬಾರದಿದ್ದ ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನ, 1950ರ ನಂತರವೇ ಬೃಹತ್‌ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ

ಬೆಳೆದುದು. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವಾಣಿಜ್ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ವಾಣಿಜ್ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆಗಳಿಂದ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನೆ ಸ್ವಯಂ ವಿಚಿತ್ರವೂ ಅಲ್ಲ, ಅಸಾಧ್ಯವೂ ಎನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಅಂತಹ ಪರಿವರ್ತನವು ಹೇಗಿರಬೇಕು, ಎಂಬಲ್ಲಿ ವಿವೇಚನೆಗೆ, ವಿವಾದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶವಿರುವುದು.

●

ಕಲೆಯು ಒಂದು ಕ್ರಮವನ್ನು ಹಿಡಿದು ಸಾಗುವಾಗ, ಅದಕ್ಕೆ ಒಳಗಿನ ಅಥವಾ ಹೊರಗಿನ ಒತ್ತಡಗಳು, ಬಿದ್ದಾಗ ಅದು ಇಡಿಯಾಗಿ ರೂಪಾಂತರಗೊಳ್ಳಬಹುದು ಅಥವಾ ಕವಲೊಡೆಯಬಹುದು. ಕವಲೊಡೆದಾಗ, ಮೊದಲ ರೂಪವು ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಉಳಿದು, ಹೊಸರೂಪವು ಬೇರೆಯಾಗುತ್ತದೆ ಅಥವಾ ನಂತರ ಅವು ಪುನಃ ಸಮ್ಮಿಶ್ರವಾಗಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತಿಹಾಸದಲ್ಲೇ ಇದರ ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಒಂದು ಕಲೆಯು ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳೆಂದು ಎರಡಾದುದು (ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪೂರ್ವಾಪರ ಯಾವುದೇ ಇರಲಿ) ತೆಂಕು, ಬಡಗು ಎಂಬ ಎರಡು ಪ್ರಭೇದಗಳಾದುದು ಇದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಕವಲುಗಳುಂಟಾಗುವುದು ಕಲೆಯ ಪುರೋಭಿವೃದ್ಧಿಗೆ ಕಾರಣವೂ, ಕಲೆಯ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ಲಕ್ಷಣವೂ ಆಗಬಹುದು. ಆದರೆ, ಅದೇ ಕಲಾವಿಕೃತಿಗಳ ಸೃಷ್ಟಿಗೂ ಮೂಲವಾಗುವುದೂ ಶಕ್ಯ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಂತಹ ಸಮಸ್ಯೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ರೂಪದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಆಶಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲ್ಲ.

ಇದರ ಅರ್ಥ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ, ಗಮನಾರ್ಹ ಸಾಧನೆಗಳು ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ತೌಳವಪುರಾಣಗಳ (ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ, ತುಳುನಾಡಸಿರಿ ಮುಂತಾಗಿ) ಅಳವಡಿಕೆ, ಅಂತಹ ಒಂದು ಮಹತ್ವಸಿದ್ಧಿ. ಸಂಸ್ಕೃತ ಪುರಾಣಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೂ, ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವನಪರವೂ, ಆದ ಒಂದು ಆಶಯ ಪ್ರಪಂಚವನ್ನು ಇವು ತೆರೆದು ತೋರಿದುವು. ತುಳುಭಾಷೆಯ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸತ್ವ, ತನ್ನದೇ ಆದ ಅದರ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಶೇಷ (ideom)ಗಳ ವೈಭವ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಸಾಕಾರವಾಯಿತು. ತುಳು ಆಟಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸಿದ್ಧಿ ಅಸಾ

ಧಾರಣವಾದುದು. ತುಳು ಆಟಗಳ ನೂರಾರು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಬಹು ಸಹಸ್ರ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಯಾದ ತುಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ 'ಸಾಹಿತ್ಯ', ತುಳು ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಮಹತ್ಸಿದ್ಧಿಗಳ ಸಾಲಿನಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುತ್ತದೆ. ಪೋಷಕ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಹಿನ್ನೆಲೆ (ಅಂದರೆ ಶಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಾದಿಗಳು) ಇಲ್ಲದೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ವಿಶೇಷ ವಸ್ತು ವಿಸ್ತಾರವಿಲ್ಲದೆ ಇದ್ದಾಗಲೂ ಇಡಿ ರಾತ್ರಿಗಳ ಅಸಂಖ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ರೋಚಕಗಳನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರೂ, ಪ್ರಸಂಗ-ಕರ್ತೃಗಳೂ ಅಭಿನಂದನಾರ್ಹರು. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಹಾಸ್ಯವಂತೂ, ವಿಶೇಷವಾದ ಗಮನಕ್ಕೆ, ಪ್ರಶಂಸೆಗೆ ಅರ್ಹವಾದದ್ದು. 'ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣ'ವು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ದೊಡ್ಡ ಸಾಧನೆ.

●

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ನಿಜ. ಆದರೆ, ಶೈಲಿಬದ್ಧವಾದ ಒಂದು ಕಲಾಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ, ರೂಪಿತವಾದ ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗವು, ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಸೃಷ್ಟಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ತುಂಬ ಗಂಭೀರವೂ, ಅಪತ್ಕಾರಿಯೂ ಆದ ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ಬೀರಿದುವೆಂದು ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಇದು, ಕೆಲವರು ಭಾವಿಸಿರುವಂತೆ, ಕನ್ನಡ ಪಕ್ಷಪಾತದಿಂದಾಗಲಿ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪುರಾಣಗಳ ಪೂರ್ವಗ್ರಹದಿಂದಾಗಲಿ, ತುಳು ವಿರೋಧದಿಂದಾಗಲಿ ಮೂಡಿದ ಅನಿಸಿಕೆಯಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ, ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತದ ಗಟ್ಟಿತನದಿಂದಲೇ ಪ್ರೇರಿತವಾದ ನ್ಯಾಯವಾದ ಅನಿಸಿಕೆಯಾಗಿದೆ. ಕೆಲವರ ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು, ಹಲವರ ರುಚಿಯತ್ತ ಹೊರಳಿಸಿ, ಜನಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಕಲೆಯನ್ನು ಜನಪರವನ್ನಾಗಿ ರೂಪಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಧಿಸಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿಯೂ, ಕಲೆಗೆ ಅದರಿಂದ ಆಗಿರುವ ದುಷ್ಪರಿಣಾಮವನ್ನು ಒತ್ತಿ ಹೇಳಲೇಬೇಕಾಗಿದೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ನಾವೀನ್ಯದ ಕಾರ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿವೇಕ, ಮತ್ತು ಬದ್ಧತೆಗಳು ಸಾಕಷ್ಟು ಇಲ್ಲದಿದ್ದಾಗ, ವ್ಯತಿರೇಕವುಂಟಾಗುವುದು ಸಹಜ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣದ ಜತೆ, ಕಲಾತ್ಮಕತೆಯೂ ಬಲಿಯಾಯಿತು ಎಂಬುದೇ ಆತಂಕಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಮೂಲಭೂತವಾಗಿ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಕಲಾ ಸಂಪತ್ತನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡೇ, ತುಳು

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಎಷ್ಟು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗುತ್ತಿತ್ತು ಅನಿಸುತ್ತದೆ. ಆದರೆ, ಅದೀಗ ಊಹೆ ಮಾತ್ರ.

ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದು ಊಹೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. 1940, 50ರ ದಶಕಗಳಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷತಃ 'ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ' ಪ್ರಸಂಗದ ತುಳು ಮತ್ತು ಕನ್ನಡದ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಭೂಷಣಗಳನ್ನೂ, ರಂಗಕ್ರಮಗಳನ್ನೂ ಅಳವಡಿಸಿ ಆಡುತ್ತಿದ್ದರು. ಅಂದಿನ ಕದ್ರಿ ಮೇಳ, ಈ ಪದ್ಧತಿಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿತ್ತು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಪುನಃ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಗಳೊಂದಿಗೇ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಕ್ರಮವನ್ನು ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಳಿಸುವ ಯತ್ನಗಳು ನಡೆದಿವೆ. (ಕರ್ನಾಟಕ, ಸುರತ್ಕಲ್ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ) ಇದರ ಭವಿಷ್ಯವನ್ನು ಕಾದುನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ಒಂದು ಐತಿಹಾಸಿಕ-ಕಲಾತ್ಮಕವಾದ ಸನ್ನಿವೇಶದ ಫಲಸ್ವರೂಪವಾಗಿ ಬರಲಿಲ್ಲ, ಬದಲಾಗಿ ಒಂದು ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಾಗಿ ಬಂದು, ಆ ಬಳಿಕ ಒಂದು ಅನಿವಾರ್ಯ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಎನಿಸಿ ಬೆಳೆದು ಬಂತು. ಆಗ ಅನ್ಯವರ್ಗದ, ಅನ್ಯ ಪರಂಪರೆಯ, ಮುಖ್ಯತಃ ಮೇಲ್ವರ್ಗದ ಅಭಿರುಚಿಯಾದ ಪುರಾಣಪ್ರಸಂಗ (ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದ ಪುರಾಣ)ಗಳನ್ನು ತನ್ನ ಅಭಿರುಚಿಯಾಗಿಯೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿದ್ದ, ತುಳುಜನತೆ, ಇದೀಗ ತಮ್ಮ ಭಾಷೆಯ, ಅಭಿರುಚಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿತು. ಆರ್ಥಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ತುಳುವರಲ್ಲಿ ಬಹುಪಾಲು ಜನ ಗಳಿಸಲಾರಂಭಿಸಿದ್ದರಿಂದಲೇ (1950ರ ಬಳಿಕದ ನಮ್ಮ ರಾಜಕೀಯ, ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಗತಿಯಿಂದಾಗಿ) ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ, ತುಳುವರಿಗೆ ತಮ್ಮ ಅಸ್ತಿತ್ವದ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ, ರಂಗಪ್ರಕಟನವಾಗಿ ಬಂತು. ತುಳು ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರಣದಿಂದ ಆತ್ಮೀಯವೂ ಆಯಿತು. ಇಂತಹ ಸನ್ನಿವೇಶದಲ್ಲಿ ಶೈಲಿ ಮೂಲೆಪಾಲಾದದ್ದು, ಪ್ರಮುಖ ಸಂಗತಿ ಆಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇರಬೇಕಾಗಿದ್ದುದು, ಕಲಾವಿದರಿಗೆ, ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯಿಗಳಾದ ಮೇಳಗಳಿಗೆ

ಅವರಿಗೆ ಆ ಅವಶ್ಯಕತೆ ಗೋಚರಿಸಲಿಲ್ಲವೊ, ಅನಿವಾರ್ಯ ಅನಿಸಲಿಲ್ಲವೋ, ಅಥವಾ ಅಂತಹ ಒಂದು ಸಮಸ್ಯೆಯೇ–ಅಂದರೆ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪ್ರದರ್ಶನ–ಮತ್ತು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗರೂಪಗಳ ದ್ವಂದ್ವ–ಅವರನ್ನು ಕಾಡಲಿಲ್ಲವೊ, ಏನೋ, ಅಂತೂ, ತುಂಬ ಪ್ರಮುಖವಾದ ಸಂಕ್ರಮಣ ಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಅಲಕ್ಷಿಸಲ್ಪಟ್ಟುದು ಖೇದಕರ. ಹೀಗೆ, ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದ ಪ್ರತಿಫಲವಾಗಿ ಬಾರದಿದ್ದರೂ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವು, ಬದಲಾದ ತುಳುವರ ಸಾಮಾಜಿಕ, ಆರ್ಥಿಕ ಸಮಾಜ ಸ್ವರೂಪ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಿ, ಬೆಳೆಯಲು ಅನುಕೂಲವಾಯಿತು. 'ಕಲೆಯ ಪ್ರಜಾತಂತ್ರೀಯ ಕರಣ' (Democratization of art)ದ ಒಂದು ಹಂತ ಎಂದು ಇದನ್ನು ಕರೆಯಬಹುದು. ಜತೆಗೆ, ಕಲಾಮೌಲ್ಯಗಳು ಅಪಮೌಲ್ಯಗೊಂಡುದೂ ಸತ್ಯ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಷಯ.

●

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಬಲುಬೇಗ ಜನಪ್ರಿಯತೆಯನ್ನೂ, ವ್ಯವಹಾರಿಕ ಯಶಸ್ಸನ್ನೂ ಗಳಿಸಿದಂತೆ, ಸಾಕಷ್ಟು ವಿವಾದಗಳನ್ನೂ ವಿರೋಧಗಳನ್ನು ಎದುರಿಸಬೇಕಾಯಿತು. ಯಕ್ಷಗಾನ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿನ ಮೌಲಿಕ ವಿಮರ್ಶೆ, ಗೋಷ್ಠಿ ಕಮ್ಮಟಗಳು, ಪತ್ರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಕಟವಾದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು–ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಇವು ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದ್ದು, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಬಗೆಗೆ ಪ್ರಬಲವಾದೊಂದು ವಿರೋಧವಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಈ ವಿರೋಧದ ಹಿಂದೆ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪೂರ್ವಾಗ್ರಹ, ಸಂಸ್ಕೃತ ಪುರಾಣಗಳ ಕಡೆಗೆ ಒಲವು, ತುಳುಭಾಷೆಯ ಬಗೆಗಿನ ತಿರಸ್ಕಾರ ಮುಂತಾದವುಗಳು ಇರಬಹುದಾದರೂ, ಅವುಗಳೇ ಕಾರಣವೆನ್ನುವಂತಿಲ್ಲ. ಕಲೆಯ ಬಗ್ಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸೌಂದರ್ಯ, ಸತ್ವ, ಗಾಂಭೀರ್ಯಗಳ ಬಗ್ಗೆ ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ ಕಾಳಜಿ ಇರುವವರು ಚಿಂತಿತರಾಗಬೇಕಾದ, ಗಂಭೀರ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು ಒಡ್ಡಿವೆ ಎಂಬುದು ನಿರ್ವಿವಾದ ಸತ್ಯವಾಗಿದೆ. ಶೈಲಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಬದ್ಧತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನ ಮತ್ತು ಹೊಸತನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಬಲ್ಲ ಮುನ್ನೋಟ, ಇವು

ಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಬೆರೆತ ವ್ಯವಸ್ಥಿತ ವಿಮರ್ಶೆ ಬೆಳೆಯಲಿಲ್ಲ. ಮಾರ್ಗದರ್ಶದ ಅಭಾವ ಮತ್ತು ವ್ಯಾವಸಾಯಿಕ ಅವಸರದ ಹೊಯ್ಲಿನಲ್ಲಿ ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ದಿಕ್ಕಿಲ್ಲದ ನಡೆಯಲ್ಲಿ ವೇಗವಾಗಿ ಸಾಗಿತು. ಹೊಸತನವು ತಂದಿತ್ತ ಸವಾಲುಗಳನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ತುಳುಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾಸ್ವರೂಪ-ಇವೆರಡರ ಉಚಿತವಾದ ಸಮನ್ವಯವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವುದು ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತನ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲ. ಶೈಲಿಬದ್ಧ ಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಪ್ರೌಢವಾದ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು ಹೇಗಿರಬೇಕು, ಹೇಗಿರುತ್ತದೆ ಎಂಬ ಪೂರ್ವಭಾವಿ ತಾತ್ವಿಕ ಮತ್ತು ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಪರಿಜ್ಞಾನವು ಇಲ್ಲದಿದ್ದುದರಿಂದ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗವು ಕಲಾಸಿದ್ಧಾಂತದ ಗಟ್ಟಿ ಅಡಿಪಾಯವಿಲ್ಲದೆ ರೂಪುಗೊಂಡ 'ಜನಪ್ರಿಯ' ಕಲೆ ಮಾತ್ರ ಆಯಿತು. ಹೀಗೆ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನಗೊಂಡು, ನಿಧಾನವಾಗಿ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಹ್ವಂಶವನ್ನು ಆವರಿಸಿದಾಗ, ಅದು ಕಲೆಯ ಶೈಲಿ ಮತ್ತು ನಾವೀನ್ಯ, ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ರೂಪ, ವಸ್ತು ಮತ್ತು ಶೈಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯ–ಹೀಗೆ ವಿಭಿನ್ನ ಮುಖಗಳಲ್ಲಿ, ಪರಸ್ಪರ ಸಂಬಂಧ, ಪರಿಣಾಮಗಳ ಕುರಿತು ಸಹಜವಾಗಿ ಸಮಸ್ಯೆಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಟ್ಟಿತು. ಇವುಗಳನ್ನು ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನ ನಿರ್ಮಿಸಿದ ದ್ವಂದ್ವಗಳು, ಎಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅಭ್ಯಸಿಸಬಹುದು.

●

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ತುಳುಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗಗಳು, ಈ ಕೆಳಗಿನ ದ್ವಂದ್ವಗಳನ್ನು, ವೈರುದ್ಧ್ಯಗಳನ್ನು, ತೆರೆದು ತೋರಿದುವು ಮತ್ತು ಅವುಗಳ ಸಮನ್ವಯದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಚಿಂತನೆಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡಿದುವು :

ಭಾಷೆ × ಶೈಲಿ
ನಾಟಕ × ಯಕ್ಷಗಾನ
ಶಿಷ್ಟ × ಜಾನಪದ

ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ × ವ್ಯಾಪಕತೆ
ಪುರಾಣ × ಪುರಾಣೇತರ
ಲೋಕಧರ್ಮಿ × ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ
ಬಡಗುತಿಟ್ಟು × ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು

ಈ ಮೇಲಿನ ವಿಷಯುಗಳು ಪರಸ್ಪರ ವಿರುದ್ಧ ವಿಷಯಂಗಳಲ್ಲ. ಆದರೆ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧದ ಬಗೆಗೆ ಮರುಚಿಂತನೆಗೆ ಅವಕಾಶವಾಯಿತು. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗುವುವುಗಳು ಎಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಅವುಗಳೊಳಗೆ ಸಂಘರ್ಷ ವೊಂದು ಇದೆ ಎಂಬಂತಹ ಸ್ಥಿತಿ, ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಂದ ನಿರ್ಮಾಣವಾ ಯಿತು.

—ಭಾಷೆ × ಶೈಲಿ

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಂದಾಗಿ ಮುಂದೆ ಬಂದ ಒಂದು ಪ್ರಶ್ನೆ ಕಲಾ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಬಳಸುವ ಭಾಷೆಗೂ, ಕಲೆಯ ತನ್ನದಾದ ಶೈಲಿ (Style)ಗೂ, ಸಂಬಂಧವಿದೆಯೆ ? ಎಂಬುದು. ಅಂದರೆ, ಕಲೆಯು ಒಂದು ಭಾಷೆಯಿಂದ ಇನ್ನೊಂದು ಭಾಷೆಗೆ 'ಭಾಷಾಂತರ'ಗೊಂಡಾಗ, ವೇಷ ಮೊದಲಾದುವು ಬದ ಲಾಗಬೇಕೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಗಿರುವ ಕಲೆ ಯನ್ನು, ಅದೇ ವೇಷ, ಗಾನ, ರಂಗತಂತ್ರಗಳಿಂದ ಬೇರೊಂದು ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಹಿಂದಿ, ಮಲೆಯಾಳ, ಇಂಗ್ಲಿಷ್‌ಗಳಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಲಾಗಿದ್ದು, ಅಲ್ಲಿ ಕಲಾರೂಪವನ್ನು ಬದಲಾಯಿಸಿದ್ದಿಲ್ಲ. ಹಾಗಾ ದರೆ, ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಮಾತ್ರ ಏಕೆ ಬದಲಾಯಿತು ? ಎಂಬುದು ವಿಚಾರಾರ್ಹ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಕಥೆ ಮತ್ತು ಕಥಾವಸ್ತುಗಳು, (ಆಧಾರ ಭೂತವಾಗಿ ಕೋಟಿ ಚನ್ನಯ, ತುಳುನಾಡ ಸಿರಿ ಮುಂತಾದವು) ಒಂದು ಬಗೆಯ ಐತಿಹಾಸಿಕ ರೂಪದವು. ಅವುಗಳಿಗೆ, ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಬಳಸ ಲಾದ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಗಳು ಸರಿಯಲ್ಲ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯ ಕಲಾವಿದರಲ್ಲೂ, ಮೇಳಗಳ ಸಂಚಾಲಕರಲ್ಲೂ ಮೂಡಿ ಪ್ರಚಲಿತವಾಯಿತು.

ಅಂದರೆ ಭಾಷೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳಿಗೊಂದು ಕಾಲ್ಪನಿಕ ದ್ವಂದ್ವ ಏರ್ಪಟ್ಟು. ಭಾಷೆ ಬದಲಾದುದರಿಂದ ಶೈಲಿಯೂ ಬದಲಾಗಬೇಕು ಎಂಬ 'ಸಿದ್ಧಾಂತ' ರೂಪಿತನಾಯಿತು. ಇದು ಕಲೆಯ ಗ್ರಹಿಕೆ (Perception)ನಲ್ಲಿ ಬಂದು ಬರುಕು. ತಾವು ಮಾಡಿರುವ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವು, ಯಕ್ಷಗಾನವಲ್ಲ ಎಂದು ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡು, ಆರಂಭಿಸಿದಂತೆ ಆಯಿತು ಇದರ ಅರ್ಥ. ಪರಿಣಾಮ, ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದಕ್ಕಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ವೇಷಗಳ ಮಾದರಿಯನ್ನು ಆರಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದ ಅವಶ್ಯಕತೆ. ಅದಕ್ಕೆ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಪರಿಹಾರ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ನಾಟಕ ಗಳ ವೇಷ (ಕಂಪನಿಗಳ ಡ್ರಾಮಾಡ್ರೆಸ್ ಮಾದರಿ)ಗಳ ಅಂಗೀಕಾರ.

ಯಕ್ಷಗಾನ × ನಾಟಕ :

ಇದು ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ದ್ವಂದ್ವ ಇದನ್ನೊಂದು ಮಗ್ಗುಲು ಎನ್ನಬಹುದು. ಪೂರ್ಣತಃ ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗದ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ನಾಟಕ ರೂಪದ ವೇಷಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸುವುದೇ ಸರಿ ಎಂಬ ಒಂದು ತೀರ್ಮಾನ. ಇದಕ್ಕೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯೂ ಇದ್ದಿತು. 'ಕಂಪನಿ ನಾಟಕ' ಮಾದರಿಯ ವೇಷಗಳು ಮೊದಲಾಗಿ ಬಂದದ್ದು ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಅಲ್ಲ. 1930ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಕೊಳ್ಯೂರು ನಾಟಕ ಕಂಪೆನಿ, 1931ರಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾದ ಚೊಕ್ಕಾಡಿಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಇವುಗಳು, ಯಕ್ಷ ಗಾನ ನಾಟಕವೆಂಬ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಆರಂಭಿಸಿದ್ದುವು. ನರ್ತನವಿಲ್ಲದ ಆಟಗಳವು. ಹಿಮ್ಮೇಳ ಯಕ್ಷಗಾನದ್ದು. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೂ ಸ್ವತಂತ್ರ. ಹೀಗೆ ಅದು ಯಕ್ಷಗಾನ + ನಾಟಕ ಆಗಿತ್ತು. ಹೀಗೆ ಮೊದಲೇ ಬಂದಿದ್ದ ಒಂದು ಪ್ರಭಾವ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಿಸಿ, ರೂಢವಾಗತೊಡಗಿತ್ತು. ತುಳು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಚುರುಕುಗೊಂಡು ಸಮಗ್ರವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಿಸಿತು. ಯಕ್ಷ ಗಾನ ವೇಷಗಳಿಂದಲೇ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಆಟಗಳನ್ನಾಡುವ ಪ್ರಯತ್ನ ನಡೆದರೂ, ಬೆಳೆದು ಬಾಳಲಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆ ಶೈಲಿಗಳ ದ್ವಂದ್ವಕ್ಕೆ ಪರಿಹಾರವಾಗಿ ಬಂದ ನಾಟಕೀಯ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮತ್ತೊಂದು ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಿತು. ನಾಟಕ ವೇಷ ಪ್ರತ್ಯೇಕತೆಯನ್ನೇನೋ ಕಾಣಿಸಿತು. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ನೃತ್ಯ ತಂತ್ರಗಳಿಗೆ ಅದು ಹೊಂದಲಿಲ್ಲ. ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ತುಂಬ ದುರ್ಬಲವಾದ

ಈ ಮಾದರಿ, ರಂಗವನ್ನು ವಾಸ್ತವದತ್ತ ಎಳೆಯಿತು. ಈ ಎಳೆತದ ಹಿಂದೆ ಇನ್ನೊಂದು ದ್ವಂದ್ವಾತ್ಮಕತೆಯಿತ್ತು.

ಶಿಷ್ಟ × ಜಾನಪದ

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮೂಲ ಜಾನಪದವೇ ಇದ್ದರೂ, ಅದು ಬೆಳೆದುನಿಂತ ರೂಪದಲ್ಲಿ ಅದು ಸ್ಥಿರೀಕರಣಗೊಂಡ (Crystalised) ಮತ್ತು ಶಿಷ್ಟ-ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಕಲಾರೂಪ. ಅದನ್ನು ತುಳುಭಾಷೆಗೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ, ಶಿಷ್ಟ-ಜಾನಪದಗಳ ಸಂಬಂಧ ಸಮನ್ವಯದ ಸಮಸ್ಯೆ ಸಹಜವಾಗಿಯೆ ಬಂತು. ಇದರ ಕಾರಣ, ತುಳು-ಕನ್ನಡಗಳ ಸಂಬಂಧದ ಐತಿಹಾಸಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪದಲ್ಲಿದೆ

ತುಳು ನಾಡಿನಲ್ಲಿ, ಐತಿಹಾಸಿಕ ಕಾರಣಗಳಿಂದ ನೆಲೆನಿಂತ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ, ಶಿಷ್ಟಕಾವ್ಯ, ಕಲೆಗಳ ಭಾಷೆಯಾಗಿ ಅಂಗೀಕೃತವಾಯಿತು. ಅದಕ್ಕೆ 'ದೊಡ್ಡ ಸಂಸ್ಕೃತಿ' (Greater Culture) ನ ಸ್ಥಾನವೂ, ತುಳುವಿಗೆ 'ಚಿಕ್ಕ ಸಂಸ್ಕೃತಿ'ಯ ಸ್ಥಾನವೂ (Lower culture) ಒಂದು ಸಾಮಾಜಿಕ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಯಿತು. ಇದರ ಸರಿ-ತಪ್ಪುಗಳನ್ನು ನಾನಿಲ್ಲಿ ಚರ್ಚಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಹಾಗೊಂದು ಸಾಮಾನ್ಯ ಗ್ರಹಿಕೆ ಇದ್ದುದು ನಿಜ ಎಂಬುದನ್ನಷ್ಟೆ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದೇನೆ. ತುಳು ಜನಸಾಮಾನ್ಯರ ಭಾಷೆಯಾಗಿ, ಜನಮನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಮಾಧ್ಯಮವಾಗಿ ಬಹುಕಾಲದಿಂದ ಇದ್ದು, ಅದರಲ್ಲಿ ಜಾನಪದದ ಬಾಹುಳ್ಯವಿದೆ. ಶಿಷ್ಟಕಲೆ, ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಡಿಮೆ. ಬದಲಾಗಿ ಕನ್ನಡ ಪಂಡಿತ ಭಾಷೆಯಾಗಿಯೂ ರೂಪುಗೊಂಡು ಬಂದಿದೆ (ಇಲ್ಲಿನ ಕನ್ನಡದಲ್ಲೂ ಜಾನಪದ ಇದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಅದು ತುಳುನಾಡಿನ ಬಹು ಮಂದಿಗೆ, ಕಲಿತು ಬರುವ ಭಾಷೆ) ಹೀಗಾಗಿ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದ್ದ, ಶಿಷ್ಟವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು, 'ಜಾನಪದ' ಪ್ರಧಾನವಾದ ತುಳುವಿಗೆ ತರುವಾಗ, ಭಿನ್ನತೆ ಬೇಕು, ಅದರಂತೆ ಇದ್ದರೆ ಸರಿಯಲ್ಲ ಎನಿಸಿ, ಅವಸರದ ಬದಲಾವಣೆ ಜರುಗಿತು. ಭಿನ್ನಸ್ವರೂಪದ ಸೃಷ್ಟಿಯ ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ ಆರಂಭದಲ್ಲೆ ಶೈಲಿಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಯಿತು.

ಪುರಾಣ x ಪುರಾಣೇತರ

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಪ್ರಯೋಗ,-ಈಚಿನ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಆರಂಭವಾಗುವರೆಗೆ, ಇದ್ದುದು ಪೌರಾಣಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳೇ. (ಅಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದ ಪುರಾಣಕತೆಗಳ ಪ್ರಸಂಗಗಳು) ತುಳು ಪ್ರಸಂಗ ಎಂದರೆ 'ಪುರಾಣೇತರ' ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ವ್ಯಾಪಕವಾಯಿತು. "ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕಿಂತ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪೌರಾಣಿಕವೇ ಸೂಕ್ತ" "ಅದು ತುಳು ಪ್ರಸಂಗ, ಪೌರಾಣಿಕ ಅಲ್ಲ" "ತುಳು ಕತೆ ಯಾಕಾಗದು, ಪೌರಾಣಿಕವೇ ಆಗಬೇಕೆಂದೇನು?" ಮುಂತಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಲಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೇಳಿಬರುವ ಮೌಖಿಕ ವಿಮರ್ಶೆಯಲ್ಲಿನ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ, ಈ ಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ಮೂಲ. ಇಲ್ಲಿ ಪುರಾಣವೆಂದರೆ, ಭಾರತ ಭಾಗವತಾದಿಗಳು, ಅದಲ್ಲದ್ದು ಪುರಾಣೇತರ ಎಂದರ್ಥ. ಎಪ್ಪತ್ತರ ದಶಕದ ನಂತರ ಬಂದಿರುವ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ ಕಾಲ್ಪನಿಕ ಅಥವಾ ಅನ್ಯಮೂಲಗಳದ್ದೆ ಆಗಿರುವುದೂ ಈ ಮಾತಿನ ಹಿಂದಣ ಆಧಾರವಿರಬಹುದು.

ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಚಾರವನ್ನು ಗಮನಿಸಬೇಕಾದುದಿದೆ. ಪುರಾಣ ಎಂದರೆ ಭಾಗವತಾದಿ ಅಷ್ಟಾದಶ ಪುರಾಣಗಳು ಮಾತ್ರ, ಅಥವಾ ಸಂಸ್ಕೃತ ಮೂಲದಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಪುರಾಣ ಸಾಹಿತ್ಯ ಮಾತ್ರ ಎಂಬ ಗ್ರಹಿಕೆ ಸೀಮಿತವಾದದ್ದು. ಪುರಾಣವೆಂದರೆ ವಿವಿಧ ಜನಾಂಗಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಕಥಾಪ್ರಕಾರ. ಅದಕ್ಕೆ Myth-legend ಎನ್ನುವರು. ಈ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕೋಟಿ ಚೆನ್ನಯ, ತುಳುನಾಡಸಿರಿ, ಪಂಜುರ್ಲಿಕತೆ ಇವುಗಳೆಲ್ಲ ತುಳುನಾಡಿನ ಪುರಾಣಗಳೇ. ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯವಾದ ದೃಷ್ಟಿ. ಆದರೆ, ಒಂದು ವಿಷಯ ನಿಜ. ಅದೇನೆಂದರೆ, ಸಂಸ್ಕೃತದ ಪುರಾಣಗಳಿಗೂ ತುಳುನಾಡಿನ ಪುರಾಣಗಳಿಗೂ ಸಾಕಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಅದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ವ್ಯಾಪಕತೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಗಳಿಗಿರುವ ಅಂತರ.

ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ x ವ್ಯಾಪಕತೆ

ಹೀಗಾಗಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗವು ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ವಸ್ತು, ವ್ಯಾಪಕತೆಯುಳ್ಳ ವಸ್ತು ಇವುಗಳ ಒಂದು ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ಮುಂದೊಡ್ಡಿತು. ತುಳು

ಪುರಾಣಗಳು ವಸ್ತು, ವಿವರ, ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ತೀರ ಪ್ರಾದೇಶಿಕ ರೂಪದ್ದು. ಭಾಗವತಾದಿ ಪುರಾಣಗಳ ವಸ್ತು, ಸಮಸ್ಯೆ ದರ್ಶನಗಳು ಹೆಚ್ಚು ವ್ಯಾಪಕವಾದುವು. ಇಲ್ಲಿ ಹೋಲಿಕೆ ಅಥವಾ ತಾರತಮ್ಯದ ಪ್ರಶ್ನೆ ಇಲ್ಲ. ಅದು ಹಾಗೆ, ಇದು ಹೀಗೆ ಇದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಇದಕ್ಕೆ, ಆ ಆ ಪುರಾಣಗಳು ಹುಟ್ಟಿ ಬೆಳೆದ ಜನಾಂಗಗಳ ವಿಭಿನ್ನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ವರೂಪ, ಇತಿಹಾಸ, ಅವರು ಇದಿರಿಸಿದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು, ಮುಂತಾದುವು ಕಾರಣ. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನವು ಬೆಳೆಸಿಕೊಂಡಿರುವ ವೇಷ, ಗಾನ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ, ಮಾತಿನ ರೀತಿ ಇವುಗಳು–ಒಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಅದರ ಕಲಾಭಾಷೆ–ಸಂಸ್ಕೃತ ಪುರಾಣ ಕತೆಗಳಿಗೆ ಅಥವಾ ಅಂತಹ ವಿನ್ಯಾಸವುಳ್ಳವುಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುತ್ತವೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ವಿಭಿನ್ನತೆಯನ್ನು ಅಳವಡಿಸುವ ಯತ್ನ–ಅದು ಎಷ್ಟೇ ಅಸಮರ್ಪಕವಾಗಿರಲಿ ನಡೆದದ್ದು ಎನ್ನಬಹುದು. ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ತರುವಾಗ, ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಯಕ್ಷಗಾನ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಈ ಸಮಸ್ಯೆ ಬರಲಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಬಡಗು–ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟುಗಳ* ಹೋಲಿಕೆ ಅಧ್ಯಯನಾರ್ಹ.

ಬಡಗು × ತೆಂಕು :

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಇರುವುದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ. ಕಾರಣ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಕನ್ನಡ ಭಾಷಾಪ್ರದೇಶ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ತುಳುಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶ. ಬಡಗಿನ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ತುಳು ಭಾಷೆ ಬರುವುದಿಲ್ಲ. ಇದು ಬಡಗಿನ ಪರಂಪರಾಗತ ಕಲಾರೂಪ, ಸಾಕಷ್ಟು ಉಳಿದು ಬರುವುದಕ್ಕೆ ಒಂದು ಕಾರಣವಾದ ಯೋಗಾ ಯೋಗ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಹೊಸಬಗೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಬಂದಿವೆ. ಆದರೂ ಅವು ಸಾರತಃ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗ (ಪೌರಾಣಿಕ) ಗಳಂತೆಯೇ ಇದ್ದು, ಅವುಗಳ ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿಲ್ಲ. ಹಳೆ ಮಾದರಿ ವೇಷಗಳೇ ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಇವೆ.

---

*ಅನ್ಯಪ್ರದೇಶದ ಓದುಗರಿಗಾಗಿ : ಸುಮಾರು ಉಡುಪಿಯಿಂದ ಉತ್ತರಕ್ಕೆ ಇರುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ದಕ್ಷಿಣಕ್ಕಿರುವುದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು.

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಂದಮೇಲೆ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿಗಿಂತ ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ, ಬೇರೆಯೇ ದಾರಿ ಹಿಡಿದಿದೆ. ಒಂದು ಸ್ಥಾಪಿತವಾದ ಶೈಲಿಯೊಳಗೆ, ಕಲಾರೂಪದೊಳಗೆ, ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತರುವುದಕ್ಕೆ ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಅನುಸರಿಸಿದ ದಾರಿ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿಗೆ ಮಾದರಿಯಾಗುವಂತಿದೆ.

ಲೋಕಧರ್ಮಿ × ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ : ತುಳುವಿನ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನ ಹೆಚ್ಚು 'ಜಾನಪದೀಯ' ಪ್ರಾದೇಶಿಕ. ಶಿಷ್ಟಸಂಸರ್ಗ ಕಡಿಮೆ ಇರುವಂತಹದು. ಅದು ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರದ ಪರಿಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಸಹಜವಾಗಿ 'ಲೋಕಧರ್ಮಿ'ಗೆ ಒದಗುವಂತಹದು. ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನ ಆಟಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ ನಮಗೆ ಇದರ ಅನುಭವ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅಲ್ಲಿನ ಮಾತು, ರೀತಿ ಇವು ನಿತ್ಯ ಜೀವನಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ. ಇದನ್ನೇ ಕೆಲವರು ಹೇಳುವುದು "ತುಳು ಆಟದ ರಂಗಸ್ಥಳ ನಮಗೆ ನಮ್ಮ ಸುತ್ತಲಿನ ಗುತ್ತುಮನೆ, ಗದ್ದೆ, ಬಾಕಿಮಾರುಗಳನ್ನು ಪರಿಸುತ್ತದೆಯೇ ಹೊರತು 'ಪೌರಾಣಿಕದ ಭವ್ಯಚಿತ್ರ'ವನ್ನಲ್ಲ ಎಂದು. ಇದರ ಸಾಧಕ ಬಾಧಕ ಏನೇ ಇರಲಿ ಈ ಅನಿಸಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸತ್ಯಾಂಶ ಇಲ್ಲದಿಲ್ಲ. ತುಳು ಮಾತು ಸಹಜವಾಗಿ, ದಿನನಿತ್ಯದ ಬದುಕಿನ ಸಮೀಪದ್ದು. —ಅಂದರೆ ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ತುಳು ಆಟ ನಾಟಕಗಳಲ್ಲಿ 'ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ' ಇಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. —ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ವಿಶಿಷ್ಟ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿ'ಯನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸಿದರೆ ಅದು ಲೋಕಧರ್ಮಿ. ಹಾಗಾಗಿ ತುಳುವಿನ ಲೋಕಧರ್ಮಿಗೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಾಟ್ಯಧರ್ಮಿಯನ್ನು ಸಹಜವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಒಂದು ಭಾಷೆಯ ಬದಲು ಇನ್ನೊಂದು ಎಂಬಷ್ಟು ಸಲೀಸಲ್ಲ. ತುಳುವಿನ ಸಂದರ್ಭ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು. ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನೀಯವೆನಿಸಬಲ್ಲ ಶೈಲಿ ಸೃಷ್ಟಿ ಆಗಬೇಕಷ್ಟು ಆಗಿಲ್ಲ. (ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ವ್ಯಕ್ತಿಶಃ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ನಡೆದದ್ದುಂಟು.) ಕನ್ನಡಕ್ಕಿರುವ ಕಾವ್ಯ, ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಪೋಷಕದ್ರವ್ಯ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಇರುವಂತಹದು— ಪಾಡ್ದನ ಭೂತಗಳ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಮೊದಲಾದುವು—ಸಾಕಷ್ಟು ರಂಗದಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅಲ್ಲದೆ ಜನರಿಗೆ ತಲುಪುವುದೇ ತುಳು ಆಟಗಳ ಲಕ್ಷ್ಯವಾದುದರಿಂದ ದಿನ ಬಳಕೆಯ ಭಾಷೆಯೇ ಬಳಕೆಗೊಳ್ಳುವುದು ಸಹಜ. ಭಾಷಾಗಾಂಭೀರ್ಯಕ್ಕೆಳೆಸಿದರೆ, ಅದು ಕನ್ನಡದಂತೆಯೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಿಗೆ 'ದೂರ' ಆಗಲೂಬಹುದು.

—ಗಾಂಭೀರ್ಯಗೊಳಿಸದಿದ್ದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವುದಿಲ್ಲ.
—ಈ ದ್ವಂದ್ವವನ್ನು ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಉತ್ತರಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ.

●

ಮೇಲೆ ಚರ್ಚಿಸಿದ ವೈರುಧ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ವಾಸ್ತವವಿರಬಹುದು. ಕೆಲವು ಕಲಾರಂಗದಲ್ಲಿ ನಾವೀನ್ಯವು ಅಳವಡುವಾಗ ಮೂಡಿದ ಗ್ರಹಿಕೆಯ ಮಿತಿಗಳಿಂದ ಬಂದುವುಗಳಾಗಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಈ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು ಉತ್ತರಿಸದೆ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗ ಒಂದು ಸರ್ವಾಂಗ ಪುಷ್ಟವಾದ ಕಲೆಯಾಗಿ ಬೆಳೆಯಲಾರದು.

ಈ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಅಥವಾ ದ್ವಂದ್ವಗಳು ಬರಲು ಕಾರಣ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಇಂದಿನ ಯುಗದ ಆರಂಭಕಾಲದಲ್ಲಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡ ನಿರ್ಧಾರಗಳ ಧೋರಣೆ. ಒಂದು ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಕ್ರಮವನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರುತ್ತಿದ್ದ ಸುದೀರ್ಘ ಇತಿಹಾಸವುಳ್ಳ ಒಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ಭಿನ್ನವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಹಂತದಲ್ಲಿದ್ದ, ಆಡುಮಾತೊಂದನ್ನು ತಂದಾಗ ಉಂಟಾಗುವ ಸ್ಥಿತ್ಯಂತರವೇ ಸಾಕು. ಜತೆಗೆ ವೇಷಗಳನ್ನೂ ಬದಲಾಯಿಸಿದಾಗ ಗೊಂದಲವೇ ಉಂಟಾಯಿತು.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಕನ್ನಡದಿಂದ ತುಳುವಿಗೆ ಒಂದು ಸಹಜವಾದ ಸಲೀಸಾದ ಅವಸ್ಥಾಂತರ (Switch over) ಆಗಬೇಕಿದ್ದರೆ, ಅದೇ ವೇಷ ಅದೇ ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳನ್ನು ಅದೇ ಕಲಾಭಾಷೆಯನ್ನು ಬಳಸಿ, ಕನ್ನಡದ ಬದಲು ತುಳುವನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿದ್ದರೆ, ಅದೊಂದು ಸಮನ್ವಯಕ್ಕೆ ದಾರಿಯಾಗುತ್ತಿತ್ತು. ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನೆ ಹಳೆಯ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಆಡಿದ ಬಳಿಕ, ತುಳುವಿಗಾಗಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಒಂದೂ ಪ್ರಭೇದ ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುತ್ತಿದ್ದರೆ, ಅದು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಸಹಜವಾದ ಮುಂದುವರಿಕೆ ಆಗುತ್ತಿತ್ತು. ಬದಲಾಗಿ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತುಳುವನ್ನು ತರುತ್ತಲೇ ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬೆರೆಸಿದುದರಿಂದ ಭಾಷೆ, ವಸ್ತುಗಳ ಹೊಸತನ ಕಲಾರೂಪದ ಮುಂದೆ ಒಡ್ಡಿದ್ದ ಸಮಸ್ಯೆಗಳು ಮತ್ತಷ್ಟು ಗೋಜಲಾದವು. ಸರ್ವಾಂಗ ಸುಂದರವಾದ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊಸವಸ್ತು ಭಾಷೆಗಳ ಹೊಂದಿಕೆಯ ಸದವಕಾಶ ತಪ್ಪಿ, ಸಮನ್ವಯದ ಬದಲು ಬಿರುಕು ಉಂಟಾಯಿತು.

ಸಮನ್ವಯದ ಯತ್ನ ನಡೆಯಲಿಲ್ಲವೆಂದಲ್ಲ. ವಸ್ತುವಿನ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನಡೆಯಿತು. ತುಳು ಪ್ರಸಂಗದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಶಿವ ಪಾರ್ವತಿಯರ, ಲಕ್ಷ್ಮೀ ನಾರಾಯಣರ ಒಡ್ಡೋಲಗ ಮಾಡಿ, ಕತೆಯನ್ನು ಅಲ್ಲಿಂದ ತುಳುನಾಡಿಗೆ ತರುವ ಸಂಯೋಜನೆ ಕೆಲವು ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ಇದ್ದಿತು. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭ ಗಳಲ್ಲಿ ದೇವಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಕನ್ನಡ ಭಾಷೆ ಇತ್ತು! (ಸಂಸ್ಕೃತ ನಾಟಕಗಳ ಸಂಸ್ಕೃತ–ಪ್ರಾಕೃತ ಸಂಯೋಜನೆಯಂತೆ) ಈ ಒಂದು ವಿದ್ಯಮಾನವೇ ಆಗಿನ, ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆಯನ್ನು ಬಹಳ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತದೆ. ಔತ್ತರೇಯ ಪುರಾಣಗಳೊಂದಿಗೆ, ಸ್ಥಳೀಯ ಪುರಾಣಗಳ ಹೊಂದಿಕೆ, ಪಾಡ್ದನ ಪಂಥದ ಜಾನಪದದಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಕಥೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇದು ಸುಲಭ (ಅದರ ಸಂತಪ್ಪಗಳೇನೇ ಇರಲಿ.) ಕಲೆಯ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದು ಸಾಧಿತವಾಗಲಿಲ್ಲ. ಇತಿ ಹಾಸದ ಗತಿ ವಕ್ರವಲ್ಲವೆ?

●

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಕೆಲವು ವಿರೋಧಾಭಾಸಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಕುತೂ ಹಲಕ್ಕಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಒಂದು : ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳ ವೇಷ ವ್ಯವಸ್ಥೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾಂಪ್ರ ದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಹಳೆತರದ ವೇಷ ವಿಧಾನ ಮಾಯವಾಗಿ ದಶಕಗಳು ಸಂದಿವೆ. ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಾಲದ ರೂಪಕ ಗಳು ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಆಧುನಿಕ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸ್ತ್ರೀಯದೇ ಪ್ರತಿ ರೂಪ ಹೀಗಿತ್ತು. ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳು ವ್ಯಾಪಕ ಭಾರತೀಯ ಪೌರಾಣಿ ಕತೆಯಿಂದ ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆ ಬಂದಾಗ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದರೆ ಆಶ್ಚರ್ಯ ವಿರಲಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ವಿಚಿತ್ರವೆಂಬಂತೆ, ಪುರುಷ ಪಾತ್ರಗಳು ಅವಾಸ್ತವ ರಮ್ಯಾ ದ್ಭುತರೂಪ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ವಾಸ್ತವಿಕದತ್ತ, ನಾಟಕ ಶೈಲಿಗೆ ಹೊರಳಿ ದಾಗ, ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಗಳು 'ಹಿಂದೆ' ಹೋದವು. ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿದ್ದ ಪಗಡಿಯಂತಹ ಶಿರೋಭೂಷಣ, ಸೊಂಟದ ಡಾಬುಗಳಿಂದ ಅಲಂಕೃತವಾದ ಸ್ತ್ರೀ ವೇಷಗಳು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬಂದವು. ಇದು ಮೊದಲಿದ್ದ ವಿರೋಧಾಭಾಸದ, ಇನ್ನೊಂದು ರೂಪ!

ಎರಡು : ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಒಂದು ಪ್ರಸಿದ್ಧ ದೃಶ್ಯ, ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳ ಜಲಕೇಳಿ. ಅದು ಆ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಯೋಗಗಳಲ್ಲಿ ಮಹತ್ವ ಕಳಕೊಳ್ಳತೊಡಗಿತ್ತು. ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಂತೂ, ಅದು ಅಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿತ್ತು. ತುಳು ಐತಿಹ್ಯ, ಪುರಾಣಗಳಲ್ಲಿ ಜಲಕೇಳಿಯ ಪ್ರಸಕ್ತಿಯಿದ್ದಂತಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ತುಳು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಜಲಕೇಳಿಯ ಮಟ್ಟಿಗೆ, ಹಳೆ ಕ್ರಮದ ಪುನರುಜ್ಜೀವನಗೊಂಡಿತು. ಇದೂ ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರಭಾವ. ತೀರ ವಿಲಕ್ಷಣ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ.

ಮೂರು : ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಶೈಲಿ. ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಮೂಲಕ, ಕಲೆಯೊಂದು ಪ್ರಾದೇಶಿಕತೆಯತ್ತ ಸಾಗುತ್ತಿದ್ದಾಗ, ಸಹಜವಾಗಿ, ಅದರ ಅಂಗೋಪಾಂಗಗಳೂ ಆ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಬಹುದಾಗಿತ್ತು. ಹಿಮ್ಮೇಳಕ್ಕೆ ತುಳುನಾಡಿನ ಗಾನ ವಿಶೇಷವೂ, ತುಳು ಮಟ್ಟುಗಳೂ, ತುಳು ಜಾನಪದ ವಾದ್ಯಗಳೂ ಬಳಕೆ ಆಗಿದ್ದರೆ, ಅದು ಅಸಹಜವಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಇಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ವಿಚಿತ್ರ ಸಂಭವಿಸಿತು. ಗಾನ ಶೈಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಶೈಲಿಗೂ ಆಚೆ ಹೋಗಿ, ಆಧುನಿಕ ಕರ್ನಾಟಕಿಯ ಶೈಲಿಯನ್ನೂ ಅನುಸರಿಸಿತು. ಮದ್ದಲೆಯ ಬದಲಿಗೆ ಆಧುನಿಕ ಮೃದಂಗ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂತು.

ಈ ಮೂರು ಸಂದರ್ಭಗಳಿಂದ ಕಾಣುವುದು ಇಷ್ಟು. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಿಂದೆ, ಕಲೆಯ ಪ್ರಾದೇಶಿಕೀಯಕರಣದ, ದೃಷ್ಟಿ ಇರಲಿಲ್ಲ. ಭಾಷೆಯನ್ನು ಮಾತ್ರ ಬೇರೆ ಮಾಡಿ, ಉಳಿದುದನ್ನು ಹೇಗೋ ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಹೊಂದಿಸುವುದು ಮಾತ್ರವಾಗಿತ್ತು. ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಅಂಶಗಳು ವಿರುದ್ಧ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ ಸಾಗಿದುವು. ಇಲ್ಲಿ ಪರಿವರ್ತನವಿತ್ತು ಹೊರತು ತಾರ್ಕಿಕ ಗತಿಶೀಲತೆ ಇರಲಿಲ್ಲ ಎನ್ನಬಹುದೇನೋ.

●

ನಾವು ಇಂದು ತುಳುಭಾಷಾ ಚಳವಳಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸುತ್ತಿದ್ದೇವೆ. ಚಳವಳಿಯ, ಅಭಿಮಾನದ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ, ವಸ್ತುನಿಷ್ಠವಾಗಿ ವ್ಯಕ್ತಪಡಿಸಿದ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳು ತಪ್ಪುಗ್ರಹಿಕೆಗಳಿಗೆ ಕಾರಣವಾಗುವುದುಂಟು.

ನಾನು ಹಲವು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳನ್ನು ಬಲವಾಗಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತ ಬಂದವನು. ಆದರೆ, ತುಳುಭಾಷಾ ವಿರೋಧದಿಂದಲ್ಲ. ತುಳು ಭಾಷೆಯ ಯಥೋಚಿತ ಪ್ರಗತಿ, ತುಳುಭಾಷಾ ಸತ್ವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ನನಗೆ ವಿಶ್ವಾಸವಿದೆ. ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಬಗ್ಗೆ, ನನ್ನಂತೆ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವ ಹಲವರನ್ನು 'ತುಳು ವಿರೋಧಿ' ಗಳೆಂದು ಕರೆಯುವುದು ವಿಷಯದ ಗಂಭೀರವಾದ ಪರಿಶೀಲನೆಗೆ ಅಡ್ಡಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಪ್ರಶ್ನೆ ಭಾಷೆಯದಲ್ಲ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸುಂದರವಾದ ರೂಪ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆಯ ರಕ್ಷಣೆಯದು. ಆ ಬಗ್ಗೆ ನಾವೆಲ್ಲ ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ಯೋಚಿಸಬೇಕು.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಕನ್ನಡದಲ್ಲೇ ಇರಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ. ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಅವತರಿಸಿದಾಗ, ಕಲೆಯು ಜನಪರವಾಗುವುದರತ್ತ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವುದರತ್ತ ಅದೊಂದು ಹೆಜ್ಜೆ. ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ವಿಕೇಂದ್ರೀಕರಣ ಎಂದು ಆರಂಭದಲ್ಲಿ ಇದನ್ನೆ ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿದೆ. ಆದರೆ ಅಷ್ಟರಿಂದಲೇ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸದ್ಯದ ಸ್ವರೂಪ, ಇದ್ದಕ್ಕಿದ್ದಂತೆ ಒಪ್ಪಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾದುದೆಂದಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ವಿವಾದವಿರುವುದು, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಸ್ತಿತ್ವ, ಔಚಿತ್ಯದ ಬಗ್ಗೆ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಹೇಗಿರಬೇಕು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ. ಪ್ರಯೋಗ ವಿಧಾನವೇ ವಿಚಾರಣೀಯ ಅಂಶ, ಮತ್ತು ಇಲ್ಲಿ ಗಂಭೀರ ಸವಾಲುಗಳಿವೆ.

ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿ ತುಳು-ಕನ್ನಡವೆಂಬ ಎರಡು ಭಾಷೆಗಳಿರುವುದರಿಂದ, ತುಳುಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗಿನ ಆಕ್ಷೇಪವು ಕನ್ನಡ ಪರವೆಂಬ ಭಾವನೆ ತರುತ್ತಿದೆ ಅಷ್ಟೆ. ಅದು ಸರಿಯಲ್ಲ. ತುಳು ಒಂದೇ ಇದ್ದಿದ್ದರೆ, ಆಗ ಯಕ್ಷಗಾನವೊ, ತತ್ಸಮಾನವಾದ ಕಲೆಯೋ, ತುಳುವಿನಲ್ಲೇ ಇರುತ್ತಿತ್ತಷ್ಟೆ ? ಅನ್ಯಭಾಷಾ ಪ್ರದೇಶಗಳಲ್ಲೂ ಇಂತಹ ಕಲೆ ಇದೆ. ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಅದು ಬೇಡವೆಂದರೆ, ಅದು ಅವೈಜ್ಞಾನಿಕ ಮತ್ತು ಅತಾರ್ಕಿಕ. ಅದು ತುಳುವೂ ಆಗಿ, ಯಕ್ಷಗಾನವೂ ಆಗಿರುವ ಬಗೆ ಹೇಗೆ ಎಂದು ಯೋಚಿಸಬೇಕಾದುದು ಮುಖ್ಯ.

ಆಶಯದ ನೆಲೆಗೆ ಬರೋಣ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತತೆ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ಸದ್ಯದ ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳು, ಆಶಯದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸಾಂಪ್ರ

ದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವೇನೂ ಅಲ್ಲ. ಪ್ರತಿಪಾದನೆ, ಅಷ್ಟೆ, ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರತಿಗಾಮಿಯೂ, ವಂಗ್ಯವೂ ಆಗಿದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಈ ಅಂಶದಲ್ಲೂ ಪರಿಷ್ಕಾರ ಆಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಒಂದು ದೃಷ್ಟಾಂತವನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸುವುದಾದರೆ, ಕೋಟಿ ಚನ್ನಯರ ಕತೆ, ಬರಿಯ ಮಹಿಮಾ ಕಥನವಾಗದೆ, ಒಂದು ಹೋರಾಟದ, ಅನ್ಯಾಯದ ವಿರುದ್ಧದ ಬಂಡಾಯವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುವ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೊಂದಿದೆ. ಹಾಗಾದಾಗ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಆಶಯದಲ್ಲೂ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ ಹೊಂದಿದಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಧನೆಗಳ ಪರಿಶೀಲನೆಯಲ್ಲಿ ಇದೂ ಒಂದು ದಾರಿ ಆಗಬಲ್ಲುದು.

●

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ 'ನಾಳೆ' ಹೇಗಿದ್ದೀತು, ಹೇಗಿದ್ದರೆ ಚೆಂದ–ಎಂಬುದನ್ನು ಈಗ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಇದು ತುಂಬ ಸಾಹಸದ ಮಾತು. ಊಹಾ ಪ್ರಪಂಚ ಆದರೂ, ಅಂತಹ ಊಹೆಯಲ್ಲಿ ಕುತೂಹಲವಿದೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಪ್ರಯೋಜನವಿದೆ.

ನಾಳಿನ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮುಂದೆ ಮೂರು ದಾರಿಗಳಿವೆ :

ಅ : ಈಗ ಇದ್ದಂತೆಯೇ, ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಅಥವಾ ಜನಸಾಮಾನ್ಯ ಪ್ರಿಯತೆಯೊಂದನ್ನೇ ಲಕ್ಷಿಸಿ, ಈಗಿನ ರೂಪದಲ್ಲೆ ಮುಂದುವರಿಯುತ್ತಾ ಹೋಗುವುದು.

ಆ : ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಶೈಲಿಯ ವೇಷ, ಹಿಮ್ಮೇಳಗಳಿಂದ ತುಳುಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವುದು.

ಇ : ತುಳುನಾಡಿನ ಸಂಸ್ಕೃತಿಕ ಪರಿಕರವನ್ನು ಬಳಸಿ, ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಶೈಲಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ.

—ಇದನ್ನೆ, ಸ್ವಲ್ಪ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗೊಳಿಸಿ, ಹೀಗೆ ನಿರೂಪಿಸಬಹುದು-ಸಂಭವನೀಯವಾಗಿ :

ಅ : ಯಕ್ಷಗಾನದಂತೆಯೇ ಹಿಮ್ಮೇಳ, ನಾಟಕ ಶೈಲಿಯ ವೇಷಗಳು, ರಂಜನಪ್ರಧಾನವಾದ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ : ಜನಪ್ರಿಯ ಶೈಲಿಯ ಬಳಕೆ;- ಇದು ನಿಧಾನವಾಗಿ ಇಡಿಯ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟನ್ನು ವ್ಯಾಪಿಸಿ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಶೈಲಿಯ ನಾಶವಾಗಬಹುದು.

ಆ : ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಒಂದೇ ಆಗಿ ಉಳಿದು, ಭಾಷೆಗಳು ಎರಡಾಗಿ ಇರುವುದು. ಕನ್ನಡ, ತುಳುಭಾಷೆಯ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಪುನಾರಚನೆ. ಎರಡು ವಿಧಾನಗಳ ಪುರು ಸೇರ್ಪಡೆ.

ಇ : ತುಳುವಿಗೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಶೈಲಿಯ ಸೃಷ್ಟಿ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಒಂದು ಪ್ರಭೇದ ಅಥವಾ ಒಳ ಭೇದದ ನಿರ್ಮಾಣ. ಅರ್ಥಾತ್ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ಎರಡಾಗುವುದು. ತುಳುತಿಟ್ಟು, ಹಳೆತಿಟ್ಟು ಎಂದು.

—ಈ ಮೂರರಲ್ಲಿ ಕಲಾದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಎರಡನೆಯ ಮತ್ತು ಮೂರನೆಯ ಪ್ರಮೇಯಗಳೇ ಸ್ವಾಗತಾರ್ಹ. ನನ್ನ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಆಯ್ಕೆ ಎರಡನೆಯ ಪ್ರಮೇಯ. ಮೂರನೆಯದಾದರೂ ವಿರೋಧವಿಲ್ಲ. ಆದರೆ, ಇಂದಿನ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, ಒಂದನೆಯ ಪ್ರಮೇಯ (ಅಂದರೆ, ಶೈಲಿಬದ್ಧವಲ್ಲದ, ಯಕ್ಷಗಾನ–ನಾಟಕ ರೂಪದ ವ್ಯಾಪಕತೆ ಮತ್ತು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಪರಂಪರಾಗತ ರೂಪದ ವಿನಾಶ) ವೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಭವನವಾಗಿ ತೋರುವುದೆಂದು ಖೇದದಿಂದ ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ. ಹಾಗಾಗದಿರಲಿ. ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರ ಶ್ರೀಮಂತ ನೃತ್ಯರಂಗ ಯೋಗ್ಯವಾದ ಶೈಲಿಯೊಂದು ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣಮುಂದೆ ನಾಶವಾಗುವುದಕ್ಕೆ ನಾವು ಸಾಕ್ಷಿಗಳಾಗುವ ಸ್ಥಿತಿ ಬಾರದಿರಲಿ.

ತುಳು ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ, ಅದೇ ಹಳೆಯ ವೇಷಗಳು ರಂಗವಿಧಾನಗಳು ಹೊಂದುವುವೆ ? ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆಯಿದೆ. ಸತತ ಪ್ರಯೋಗದ ಅಭ್ಯಾಸದಿಂದ

ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ತುಳುತನ ನೀಡಲು* ಪ್ರತ್ಯೇಕ ತುಳುತಿಟ್ಟಿನ ರಚನೆಯೇ ಸೂಕ್ತ ಎಂಬ ಅಭಿಪ್ರಾಯವಿದೆ. ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯವನ್ನು ಈರ್ವರು ತಜ್ಞರು ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. (ಶ್ರೀ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರು ಮತ್ತು ಶ್ರೀ ಕುದ್ಕಾಡಿ ವಿಶ್ವನಾಥ ರೈಗಳು; ಭಾಷಣಗಳಲ್ಲಿ) ಇವರ ಅಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿ ತುಳುನಾಡಿನಲ್ಲಿರುವ ಭೂತಗಳು, ಗರಡಿ ಮನೆಗಳ ಬೊಂಬೆಗಳು, ತೌಳವ ಶಿಲ್ಪಶೈಲಿಯನ್ನಾಧರಿಸಿ, ನೃತ್ಯಕ್ಕೊ ಹೊಂದುವಂತಹ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ನಿರ್ಮಾಣ, ಒಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ತೆಂಕು ವೇಷಗಳ ಪರಿವರ್ತಿತ ಶೈಲಿಯ ರಚನೆ: ಜತೆಗೆ ತುಳುನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ವಾದ್ಯ ಪರಿಕರಗಳ ಕಲಾತ್ಮಕ ಅನ್ವಯ (ಉದಾ : ತೆಂಬರೆ ಬಡಿತ) ಇವು ಹೊಸ ತಿಟ್ಟಿನ ಕೆಲವು ಹೊಳಹುಗಳು. ಇದು ಶಕ್ಯವೇನೋ ಹೌದು. ದೊಡ್ಡ ಸಿದ್ಧತೆಯ, ಪಂಥಾಹ್ವಾನದ ಕೆಲಸ.

ತುಳುನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥಾ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸಾಕಷ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಿದೆ. ಅದರಿಂದ ಕತೆಗಳನ್ನಾಯ್ದು, ಅವಕ್ಕೆ ಪ್ರಸಂಗರೂಪ ನೀಡುವಾಗ, ಸಾಕಷ್ಟು ಪರಿವರ್ತನೆ ಮಾಡಿ ರಚಿಸಬೇಕು. ಜತೆಗೆ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂದರೆ, ತುಳುನಾಡಿನ ವಸ್ತುವೇ ಎಂಬ ನಿಯಮ ಬೇಕಿಲ್ಲ. ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮೂಲದ ಕತೆಗಳನ್ನು ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಬರೆಯಬಹುದು. ಬೇಕಿದ್ದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತುಳು ಭಾವವನ್ನು ನೀಡಲೆತ್ನಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನ ಆಗಲೇ ನಡೆದಿದೆ.

---

*ಕಳೆದೆರಡು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಪುನಃ ಕಾಣಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ. ಕರ್ನಾಟಕ ಮೇಳ ಸುರತ್ಕಲ್ ಮೇಳಗಳು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಗಳಿಂದಲೇ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡಿವೆ. ಈ ಪುನರುಜ್ಜೀವನದ ಆಂಶಿಕ ಪ್ರಯತ್ನದ ಮುನ್ನಡೆಯನ್ನು ಕಾದು ನೋಡಬೇಕಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ಈ ಮೇಳಗಳು ಹಳೆಮಾದರಿ ವೇಷಗಳನ್ನು ಬಳಸಿರುವುದು ನಳದಮಯಂತಿ, ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ, ಕೃಷ್ಣಾರ್ಜುನ ಮುಂತಾದ ಪರಂಪರಾಗತ ಪ್ರಸಂಗ ವಸ್ತುಗಳಿಗೆ ಹೊರತು ತುಳುವಿನವೇ ಕಥಾನಕಗಳಿಗಲ್ಲ. ಇರಲಿ. ಅಂತೂ ಇದೊಂದು ಹೊಸ ತಿರುವು.

(ಉದಾ : ಅನಂತರಾಮ ಬಂಗಾಡಿ ಅವರ ಸಿರಿಕೃಷ್ಣ–ಚಂದಪಾಲಿ) ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೂ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ತುಳು ಸ್ವಭಾವ ಆದಕ್ಕೆ ಬಂದೇ ಬರುತ್ತದೆ.

ತುಳುನಾಡಿನ ಪ್ರಾಚೀನ ಕುಣಿತಗಳಾದ ಕರಂಗೋಲು, ಮಾದಿರ, ನಲಿಕೆ ಮುಂತಾದ ಹಲವು ಬಗೆಗಳನ್ನು, ಯಕ್ಷಗಾನೀಕರಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಕುಣಿತಗಳನ್ನು ತಂದು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ 'ನರ್ತನ ವೈವಿಧ್ಯ ಪ್ರದರ್ಶನ'ವೇ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ, ಅದೊಂದು ಫ್ಯಾಶನ್ ಆಗಬಾರದು. ಕಲಾತ್ಮಕ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿ, ಔಚಿತ್ಯದೃಷ್ಟಿ ಮುಖ್ಯ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ತುಳುವನ್ನು ಬಹು ಚೆನ್ನಾಗಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದ ಕಲಾವಿದರಿದ್ದಾರೆ.* ಆದರೆ, ಇಂದಿನ ಒಟ್ಟು ತುಳು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿಲ್ಲ. ಅದು, ನಿತ್ಯದ ಮಾತನ್ನೆ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಡಿದಂತಿದೆ. ಇದು ಬದಲಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ತುಳು ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ಹಾಸ್ಯರಸಕ್ಕೂ, ಅಸಂಸ್ಕೃತ ಶೃಂಗಾರಕ್ಕೂ ಸಲ್ಲುತ್ತಿರುವ ಅತಿ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವೂ ಬದಲಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತುಳು ರಚಿತ ಪಾಡ್ದನ ಕಥೆಗಳ, ಶಿಷ್ಟ ಕಾವ್ಯಗಳ ಪೋಷಕ ದ್ರವ್ಯದಿಂದ ರಕ್ತಮಾಂಸ ಒದಗಿ ಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಜತೆಗೇ ಬದುಕಿನ ಜತೆ ಕಲೆಯು ಸಂವಾದಿತ್ವ, ಅರ್ಥಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಬೇಕು. ನಾಳಿನ ತುಳುನಾಡೇ ಬದಲಾಗದಿರುವಂತಹುದು. ಆಗ ಇನ್ನೇನು ಸವಾಲುಗಳು ಕಾದಿವೆಯೋ.

ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನಗಳಿಂದ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು ತನ್ನ ರೂಪವನ್ನೆ ಕಳಕೊಂಡಿತೆಂಬ ಮಾತು, ದೂರವಾಗಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ತಿಟ್ಟು ಮತ್ತೆ ಊರ್ಜಿತವಾಗಲಿ. ತನ್ನ ಉದಯಕ್ಕೆ ಚಿಗುರುವಿಕೆಗೆ ಕಾರಣವಾದ ಮೂಲವನ್ನೇ, ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಶಮಾಡದಿರಬೇಕಾದರೆ, ಹಳೆತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ತುಳುತಿಟ್ಟು ಸೇರಿಹೋಗ

*ದಿ॥ ಬೋಳಾರ ನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿ, ಸಾಮಗ ಸೋದರರು, ಅಣ್ಣಪ್ಪಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಗೋಪಾಲಶೆಟ್ಟಿ, ಅಳಿಕೆ ರಾಮಯ್ಯರೈ, ಇತ್ಯಾದಿ.

ಬೇಕು. ಅಥವಾ ಹೊಸ ತಿಟ್ಟು ವ್ಯವಸ್ಥಿತವಾಗಿ ಹುಟ್ಟಿಬರಬೇಕು. ಆ ಕುರಿತು, ಸಂಬಂಧ ಪಟ್ಟ ಎಲ್ಲರೂ ಯೋಚಿಸಿ ಕಾರ್ಯಪ್ರವೃತ್ತರಾಗಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಅಂತಹ ಸೃಷ್ಟಿ ಒದಗಿ ಬರಲಿ. ನಾವು ಮಾಡುವ ಕೃತಿರೂಪದ ಕರ್ಮ, ಅನುಕೂಲರೂಪದ ಕಾಲ ಒದಗಿ ಬಂದು, ಕಾಲಕರ್ಮ ಸಂಯೋಗದಿಂದ ಹೊಸ ಯೋಗಸಿದ್ಧಿ ಪ್ರಾಪ್ತಿಸಲಿ.

ಶರಸೇತು ಬಂಧನ: ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ

"ಶರಸೇತು ಬಂಧನ" ಅಥವಾ "ಶರಸೇತು ಭಂಗ" ಎಂದು ಕರೆಯಲ್ಪಡುವ ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ (ಕವಿ : ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮಭಟ್ಟ) ಪ್ರಸಂಗದ ಮೊದಲ ಭಾಗವು. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ಜನಪ್ರಿಯತೆ ಗಳಿಸಿರುವ ಒಂದು ಕಥಾಭಾಗ. ಈ ಭಾಗವನ್ನಷ್ಟೆ ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯಾಗಿ ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವ ಪದ್ಧತಿ 1960 ರ ಬಳಿಕ ಹೆಚ್ಚು ರೂಢಿಗೊಂಡಂತೆ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹಿಂದೆ ಇಡಿಯ ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶಿಸುವಾಗ ಈ ಕಥಾ ಭಾಗವೂ ಪ್ರಮುಖವಾಗಿಯೇ ಇದ್ದರೂ, ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಬಂದುದು ಆ ಬಳಿಕವೇ ಇರಬೇಕು. ವಸ್ತು, ರಚನೆ, ತಂತ್ರ, ನಾಟಕೀಯತೆ ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಸಶಕ್ತವಾಗಿರುವ ಈ ಕಥಾ ಭಾಗವನ್ನು ಪ್ರದರ್ಶನದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅಭ್ಯಸಿಸುವ ಒಂದು ಪ್ರಯತ್ನ ಇದು.

ಯಾವುದೇ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ, ಪದ್ಯಗಳು ನೇರವಾಗಿ ಹೇಳುವ ಸರಳ ಅರ್ಥ, ಆಶಯ, ಅದರ ಆಕರವಾದ ಕಾವ್ಯದಲ್ಲಿ ಕಾಣಸಿಗುವ ಅರ್ಥಗಳು ಪ್ರಯೋಗ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಕಲಾವಿದ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಮನಸ್ಸಿನಲ್ಲಿ ನೆಲೆಗೊಂಡ ಒಂದು ಅರ್ಥ, ಒಬ್ಬೊಬ್ಬ ಅರ್ಥಧಾರಿಯಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದಾದ ಹಲವು ಅರ್ಥ,–ಹೀಗೆ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಗಳು, ಆಶಯಗಳು ಇರುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಇವು ಒಂದಕ್ಕೊಂದು ತೀರ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಇರುವುದೂ ಸಂಭವ. ಈ ಭಿನ್ನವಾದ ನೆಲೆಗಳ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮೊದಲು, ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೊಮ್ಮೆ ನೋಡೋಣ :

ಭಾಮಿನಿ

ಧಾರಿಣೀಸುರರಗ್ರಹಾರವ । ಸೂರೆಗೊಳುತಿಹ ತಸ್ಕರರ ಯುವ । ಸೂರ ಹೊಂದಿಸಿ ಬಳಿಕ ರವಿಯುದಯಂದಲಿ ಫಲುಗುಣನು ॥ ಸಾರಿ ಗಂಗೆಯ ಮೇಲೆ ಶೇಷ ಕು । ಮಾರಿ ಲೂಪಿಯನೊಲಿಸಿಯುವಳಲಿ । ಚಾರು ಸುತನಂ ಪಡೆದು ಮುಂದಕೆ ತೆರಳ್ದನೊಲವಿನಲಿ ॥ ೧ ॥

ರಾಗ ಕಾಂಭೋಜಿ ಝಂಪೆತಾಳ

ಪಾರ್ಥಿವಾಗ್ರಣಿ ಕೇಳು ಬಳಿಕಲಲ್ಲಲ್ಲಿರುವ । ತೀರ್ಥತೀರ್ಥಂಗಳೆಲ್ಲರಲಿ ॥ ಅರ್ತಿಯಲಿ ಮಿಂದು ತಾನಯ್ತಂದು ನೋಡಿದನು । ಪಾರ್ಥನುರೆ ಸೇತುಬಂಧ ವನು ॥ ೧ ॥ ಬಂದಲ್ಲಿ ರಘುವರ್ಯನಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಸೇತು । ಬಂಧವನು ಕಂಡು ನಸುನಗುತ ॥ ಮುಂದೆ ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಕಾರದಿಂದ ತಪಿಸುವ ಅನಿಲ । ನಂದನನ ಕಂಡು ಬೆಸಗೊಂಡ ॥ ೨ ॥ ಆರಂ ವನಚರ ನೀನು ಈ ರೀತಿಯಿಂದಬುಧಿ । ತೀರದಲಿ ನೆಲಸಿಕೊಂಡಿರುವ ॥ ಕಾರಣವ ಪೇಳೆನುತ ವೀರಪಾರ್ಥನು ಕೇಳೆ । ಮಾರುತಾ ತ್ಮಜ ನುಡಿದನಾಗ ॥ ೩ ॥ ಪ್ರಾಣರೂಪನೆನಿಪ್ಪ ವಾಯುವೇ ಜನಕ ನಾ । ಕ್ಷೀಣ ಬಲ ಹನುಮನೆಂದೆನುತ ॥ ಕ್ಷೋಣಿಯಲಿ ಪೆಸರಾದುದೆನಗೆ ಕೇಳೆನಲು ಸು । ತ್ರಾಣ ಪಾರ್ಥನು ನುಡಿದ ನಗುತ ॥ ೪ ॥ ಹನುಮಂ ನೀನೆಂದೆಂಬೆ ತನುವ ನೋಡಿದಡೆ ಬಡ । ಜಣುಗಿನಂದದೊಳಿರುವೆಯೇಕೆ ॥ ಘನತರದ ಕಾಯು ಮಾತಂಗೆಂದು ಜನರುಸಿರ್ವ । ರೆನಲು ಮಾರುತಿಯೆಂದನದಕೆ ॥ ೫ ॥

ರಾಗ ಘಂಟಾರವ ಅಷ್ಟತಾಳ

ಕೇಳಯ್ಯ ನಮ್ಮ ತನು ಬಡವಾದಂದ । ಪೇಳಲೇನದ ಹಿಂದೆ ಶರಧಿಗೆ । ನೀಲಸೇತುವ ಕಟ್ಟಲು ॥ ೧ ॥ ತಾಳಿ ಪರ್ವತ ಪೊತ್ತು ಕಲ್ಮರಗಳ । ಸ್ಥೂಲ ದೇಹವು ಸುರುಟಿದುದು ಕೈ । ಕಾಲುಗಳು ಒಳಸರಿದವು ॥ ೨ ॥ ಎಂದ ಮಾತನು ಕೇಳಿ ಪಾರ್ಥನು ॥ ಮಂದಹಾಸದಿ ನುಡಿದನಾಗಲೆ । ಗಂಧವಾಹಾತ್ಮ ಜನೊಳು ॥ ೩ ॥

ರಾಗ ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆತಾಳ

ಪೊತ್ತು ದಣಿಯಲದೇಕೆ ಗಿರಿಗಳ । ನೆತ್ತಲೇತಕೆ ಕಲ್ಮರಂಗಳ । ವಂತೆ ಬಳಲುವುದೇಕೆ ಸೇತುವೆ ॥ ಬಿತ್ತರಿಪಡೆ ॥ ೧ ॥ ಬಿಡು ಬಿಡೀ ಸೇತುವನು ಬಲಿವಡೆ ಕಡು ಗಹನವೇ ಬಾಣ ಮುಖದಲಿ । ಎಡೆಬಿಡದೆ ಸೇತುವನು ರಚಿಸುವೆ । ದೃಢತರದೊಳು ॥ ೨ ॥ ಸುರಪನೈರಾವತವ ತರಿಸಿಹೆ । ತರುಚರರು ನೀವ್ ನಿಮಗೆ ಘನವಿದು । ನೆರೆ ಪರಾಕ್ರಮಿಗೇನು ದೊಡ್ಡಿತು । ಪರಿಕಿಸುವಡೆ ॥ ೩ ॥ ಕಿರಿದು ಬಲವುಳ್ಳವರು ನೀವೆಂ । ಬರಿಕೆಯೆಮಗಾಯ್ತೆಂಬ ಪಾರ್ಥನ । ಬ್ಬರದ ನುಡಿಯನು ಕೇಳುತೇದನು । ಮರುತಸುತನು ॥ ೪ ॥ [ಕೇಳಿದಾ ಕ್ಷಣ ಪ್ರಳಯರುದ್ರನ ತೋಲುವೆಯು ಘನ ಕ್ರೋಧರೂಪವ । ತಾಳಿ ಕೋಪದಿ ನುಡಿದನಾ ಸುರ । ಪಾಲಸುತಗೆ ॥ ೫ ॥]

ರಾಗ ಮಾರವಿ ಏಕತಾಳ

ಏನುವನೆಂದೆಯೊ । ಮಾನವ ಗರ್ವದಿ । ಸಾನುವ ನೀನಡರಿ ॥ ಆನುವ ದಾರುಸಿ । ಧಾನದಿ ಪೇಳ್ ಸುರ । ಮಾನವರೊಳಗೆನಗೆ ॥ ೧ ॥ ಮುಕ್ಕುವೆ ಜಗವನು । ತಿಕ್ಕುವೆ ಯಮನನು । ಸಿಕ್ಕಿಸಿ ಭೈರವನ ॥ ಠಕ್ಕುಪಚಾರವ । ಗರ್ವಿಪದೇತಕೆ । ಸೊಕ್ಕಲಿ ಗಳಹದಿರು ॥ ೨ ॥ ಕಣೆಯಲಿ ನೀಸೆದ । ಕಣೆಯುಹ ಸೇತುವ । ಹಣವೆಯೆನಲ್ಕಳವೆ ॥ ಜುಣುಗೆ ನೀ ಬಾಯ್ಬಡಿ । ವಾರವ ಬೀರುವೆ ಏನಿಸದೆ ಗರ್ವದೊಳು ॥ ೩ ॥ ತೊಟ್ಟ ಶರಧಿ ನೀ । ಕಟ್ಟಿದ ಸೇತುವೆ । ನಿಟ್ಟಿಸಲಾನದನು । ಘಟ್ಟನೆ ಪಾದದಿ । ಮೆಟ್ಟಿ ಮುರಿಯದಿರೆ । ದಿಟ್ಟ ಹನುಮನಹೆನೆ ॥ ೪ ॥

ರಾಗ ಭೈರವಿ ಅಷ್ಟತಾಳ

ಎಲವೊ ಮರ್ಕಟನೆ ಗರ್ವದಿ ನೀನು । ಸುಮ್ಮ । ನುಲಿಯಲು ಕಾಣೆನು ಫಲವನು ॥ ಬಲಿವೆನು ಶರದಿ ಸೇತುವನದ । ನೀನು । ಬಲದಿ ಮುರಿಯದಿರಲೇನೆಂದು ॥ ೧ ॥ ಸಾಕು ಸಾಕೆಲೊ ಮಂಕು ಮನುಜನೆ । ಇಂಥ । ಕಾಕು ಪೌರುಷವೇಕೊ ಸುಮ್ಮನೆ ॥ ನಾ ಕಾಣೆ ಸೇತುವ ಮುರಿಯಲು । ಕೇಳ್ವ ।

ನೀ ಕಡೆಗೇನ ಮಾಡುವೆ ಹೇಳು ॥ ೨ ॥ ಮೂರು ಬಾರಿಗೆ ಗೆಲ್ವೆನದರಸು । ಕಾ । ಲೂರಿ ನೀ ಮುರಿದ ಪಕ್ಷದಿ ನಾನು ॥ ಹಾರುವೆನಗ್ನಿಕುಂಡವನೊಂದು । ರಣ । ಧೀರ ಪಾರ್ಥನು ಪೇಳ್ದ ನಪಗಂದು ॥ ೩ ॥ ಶರದಿ ಮೊದಲಿಳೆ ನೀ ಸೇತುವ । ಮಾಡೆ । ಮುರಿಯದಿರ್ದಡೆ ಕೇಳೊ ಮಾನವ ॥ ನೆರೆ ನೀನು ಪೇಳಿ ದಂತಿಹೆನೆಂದು । ಪೇಳ್ದ । ನುರುಪರಾಕ್ರಮಿ ವಾಯುಸುತನಂದು ॥ ೪ ॥

ರಾಗ ಮಾರವಿ ಏಕತಾಳ

ಎಂದಾ ನುಡಿ ಕೇ । ಳ್ದಂದಾ ಪಾರ್ಥನು । ಸಂಧಿಸಿ ಶರದಲಿ । ಬಂಧಿಸೆ ಸೇತುವ । ಗಂಧವಹಾತ್ಮಜ । ನಂದದ ಕಾಣುತ । ಲೊಂದು ಕ್ಷಣದಿ ಮುರಿ । ದಂದಗೆಡಿಸಿದ ॥ ಕೇಳ್ನೈ ಭೂಪ ॥ ೧ ॥ ಕೂರ್ಗೊಂಡಿಹ ಶರ । ವರ್ಗದಿ ಪುನರಪಿ । ಸ್ವರ್ಗಾಧಿಪಸುತ । ನರ್ಗಳ ಸೇತುವ । ನೀಗಲ್ ರಚಿಸೆ ಸ । ನ್ಮಾರ್ಗಿ ಹನುಮಂತದ । ಕೂರ್ಗಿಸಿ ಮುರಿದನು । ಭೋರ್ಗರೆಯುತಲಿ ॥ ಕೇಳ್ನೈ ಭೂಪ ॥ ೨ ॥ ಮತ್ತೆ ಕೆರಳ ಮ । ಹತ್ತರ ಶರಮಯ । ದುತ್ತಮ ॥ ಸೇತುವ । ಪಾರ್ಥನು ರಚಿಸಲು । ಹತ್ತಿ ಹನುಮನದ । ನೊತ್ತಾಯದಿ ಮುರಿ । ದೆತ್ತಲು ನಿನ್ನಯ । ಸತ್ತ್ವಗಳೆಂದ ॥ ಕೇಳ್ನೈ ಭೂಪ ॥ ೩ ॥

ರಾಗ ಆರ್ಯ ಸವಾಯ್

ಎಲೆ ಮಾನವ ನೀ । ಸಲೆ ಕೈಚಳಕದಿ । ಬಲಿದಿಹ ಸೇತುವದೇನಾಯ್ತು ॥ ಬಲಿಮುಖರೈ ನಾವು । ಬಲು ಭಟರೈ ನೀವು । ಸಲುವುದೆ ನಿಮಗೀ ಪೌರುಷವು ॥ ೧ ॥ ಆಡಿದ ಭಾಷೆಯ । ಮಾಡಲು । ನಿನ್ನಲಿ ಕೂಡದಿದ್ದರೆ ನೀ ನಡೆ ಬೇಗ । ಕಾಡೆನು ನಿನ್ನಲಿ । ಹೇಡಿಪಡೆನುತಲಿ । ಕೂಡೆ ಜರೆದನಾತನನಾಗ ॥ ೨॥

ಕಂದ

ಇಂತಾ ಹನುಮಂತಂ ಕಡು । ಪಂಥದಿ ಜರೆಯಲ್ ಕೇಳುತಲಿಂದ್ರ ಕುಮಾರಂ ॥ ಪಂಥವನೀ ಕಪಿಯೊಳಗಿಂ । ದಾಂತೆನದೇಕೆಂದು ಚಿತ್ತದಿ ಚಿಂತಿಸಿದಂ ॥ ೧ ॥

ರಾಗ ನೀಲಾಂಬರಿ ರೂಪಕತಾಳ

ಅಕ್ಕಟಕ್ಕಟಾ । ಏತಕಿವನಲಿ । ಸೊಕ್ಕ ಪಂಥವ । ಗೆಯ್ದೆನಿಂದಿಲಿ ॥ ಮಕ್ಕಳಾಟಿಕೆ । ಮುಂದುವರಿದುದೆ । ಹಕ್ಕಿದೇರನ । ದಯವು ಪೋಣ್ದುದೆ ॥ ೧ ॥ ಸಾಕು ತನ್ನಯ । ಬಾಳ್ವಿಗೀಪರಿ । ಕಾಕು ಕಪಿಯೊಳು । ಸೋತು ಮೈಸಿರಿ ॥ ನೂಕಿ ಕಳೆವೆನು । ಅಗ್ನಿಯಲಿ ತನು । ಲೋಕ ನೋಡಲಿ । ಯೆನುತಸಿಂದನು ॥

ಭಾಮಿನಿ

ಮೂರು ಬಾರಿ ಶರೌಘದಿಂದು । ಬ್ಬೇರಿ ಸೇತುವನೆಸಗಲದರನು । ವೀರ ಹನುಮನು ಮುರಿಯಲಿದ ಕಾಣುತ್ತ ಫಲುಗುಣನು॥ ಹಾರಿದಪನಗ್ನಿಯನೆನುತ ಮನ । ವಾರ ನಿಂದಿರೆ ವೃದ್ಧ ವಿಪ್ರ । ಕಾರದಲಿ ಹರಿ ಬಂದು ನುಡಿದನಿದೇನಿದೇನೆನುತ ॥ ೧ ॥

ರಾಗ ಘಂಟಾರವ ಅಷ್ಟತಾಳ

ಏನಿದು ನಿಮ್ಮೊಳ್ಳಿ ಸಂವಾದ । ಸಾಕಯ್ಯ ತಡೆಯಿರಿ । ನಾನು ಕೇಳಿಕೊಂಡಪೆನದ । ನೀನದೇಕಗ್ನಿಯನು ಮನದನು । ಮಾನವಿಲ್ಲದೆ ಹಾರಿದಪೆ ಪೇಳ್। ಈ ನಿರೋಧವನಾರು ಮಾಳ್ಪರು । ಮಾನವರೊಳಕಟಕಟ ಸುಮ್ಮನೆ ॥ ೧ ॥ ಎಂದು ಕಪಟವಿಪ್ರನೆಂದಿಯಲು । ಕೇಳುತ್ತಲಾ ಸಂ । ಕ್ರಂದನಾತ್ಮಜ ಪೇಳ್ದನವನೊಳು ॥ ಬಂಧಿಸಿದೆ ಮೂರ್ವೇಳೆ ಕೂರ್ಗಣೆ । ಯಿಂದ ಸೇತುವನದನು ಮುರಿದರೆ ॥ ಕುಂದದಗ್ನಿಯ ಪೊಕ್ಕಪೆನು ತಾ । ನೆಂದೆನೀ ಕಪಿವರನ ಕೈಯಲಿ ॥ ೨ ॥ ಶರದ ಸೇತುವ ಮುರಿಯದಿರ್ದಡೆ। ನೀ ಪೇಳಿದಂದದೊ । ಳಿರುವೆನೆಂದೀ ಪ್ಲವಗಪತಿ ಬಾಡ ॥ ವಿರಚಿಸಿದೆ ಮೂರ್ವೇಳೆ ಸೇತುವ । ಮುರಿದ ನೀ ಕಪಿ ವರ್ಯನಿನ್ನೀ । ನುರಿಯ ಕುಂಡವ ಪೊಗುವೆನೆನಲಾ । ಧರಣಿಸುರ ಗಹಗಹಿಸುತೆಂದನು ॥ ೩ ॥

ರಾಗ ಬೇಗಡೆ ಏಕತಾಳ

ಚಂದವಾಯ್ತಿನ್ನೇನನುಸರಲಿ । ನಿನ್ನಯ ಶೌರ್ಯ । ದಂಡವನ್ನು ನೋಡ ಬೇಕಿಲ್ಲಿ ।। ಬಂಧಿಸಿದೆ ಗಡ ಮೂವೆ ಶರ ಪಂಪಿ । ದಿಂದ ಸೇತುವ ನೀಸಿದನು ಬ । ಲ್ಪಿಂದಲೀ ಕಪಿವರ್ಯ ಮುರಿದರೆ । ಕುಂದದಗ್ನಿಯ ಹಾಯ್ವು ದುಚಿತವೆ ।। ೧ ।। ಬಾಣಮಯದಲಿ ಮೂವೆ ಸೇತುವ । ನೀನು ಬಲಿವಾಗ । ಮತ್ತೀ ವಾನರೇಂದ್ರನು ಸತ್ತ್ವದಿಂದದನಾನಿ ಮುರಿವಾಗ । ಕಂಡಿಹ ಮಾನವನದಾ ರಯ್ಯ ಪೇಳು ನಿದಾನವನು ಬೇಗ ।। ಮೂರ್ಖತೆ । ಗೇನನೆಂಬೆನು ಸಾಕ್ಷಿಯಿಲ್ಲದೆ ಹೀನತನದಿಂ ದೊಡ್ಡವನು ಗೆ । ಯ್ದೀ ನಿರೋಧಕೆ ಪಾವಕನನು । ಮಾನ ವಿಲ್ಲದೆ ಹಾಯ್ದು ಮಡಿದರೆ ।।೨।। ಮಾಡು ನೀನನ್ನೊಮ್ಮೆ ಸೇತುವ ನೋಡಿಡಪೆ ನಾನು । ಶರದಲಿ ಹೂಡು ಬೇಗದಿ ಸತ್ತ್ವವಿದ್ದರೆ ನೋಡಿ ಫಲವೇನು । ಮತ್ತೀ । ರೂಢಿಸಿದ ಕಪಿವೀರ ಚೂರ್ಣವ ಮಾಡಲದರನ್ನು ।। ಬಳಿಕಿನೊಳ ಕಾಡಿದಂದದೊಳಗ್ನಿಯಲಿ ಹೋ । ಗಾಡಬಹುದೀನಿನ್ನ ಕಾಯವ । ನೋಡಿ । ರೆಂದೆನಲೊಪ್ಪಿದರು ಮರ ಗೇಡಿ ವಿಪ್ರನ ಮಾತ ಕೇಳುತ ।। ೩ ।।

ರಾಗ ಶಂಕರಾಭರಣ ಮಟ್ಟೆತಾಳ

ವೀರ ಪಾರ್ಥ ಬಳಿಕ ತಾನು । ಬ್ಬೇರಿಯಕ್ಷಯಾಸ್ತ್ರದಿಂದ । ವಾರಿನಿಧಿಗೆ ಸೇತು ವೆಸಗೆ । ಮಾರಜನಕನು ।। ಭೂರಿ ದಯದಿ ಕೂರ್ಮನಾ । ಕಾರದಿಂದ ಬೆನ್ನೊಳಾ । ಧಾರವಾಗಿ ಪೊತ್ತನದನು । ದಾರ ಸತ್ತ್ವದಿಂದ ।।೧।। ಮರಳಿ ಹೊಯ್ದು । ಮುರಿಯಲಾರದದನು ಮನದಿ। ಮರುಗುತೆಂದನಾ ಸಮೀರ। ವರ ಕುಮಾರನು ಅರರೆ ರಾಮಭಕ್ತನೆಂಬ । ಬಿರುದು ಪೋಯ್ತೆಯಕಟ ದೇಹ । ವಿರಲು ಸಫಲ ವಾವುದಿದನು । ತೊರೆವೆನೆಂದನು ।। ೨ ।। ಪವನಸುತನ ಮನದ ತಾ । ಪವನು ಕಂಡು ಕಮಲನೇತ್ರ। ನವಿರಳಕಟಾಕ್ಷರಸದ । ಸವಿಯ ಸೂಸುತ।। ತವಕದಿಂದ ರಾಮರೂ । ಪವನು ತೋರಲದನು ಕಂಡು । ನಮಿಸಿ ಭಕ್ತಿಭಾವದಿಂದ । ಲವನ ಸ್ತುತಿಸಿದ ॥ ೩ ।।

ವಾರ್ಧಿಕ

ಜಯ ಜಯ ಜಗನ್ನಾಥ ಜಾನಕೀಸುಪ್ರೀತ । ಜಯ ರಘುಕುಲಾಧ್ಯಕ್ಷ ರಾಕ್ಷಸಕುಲವಿಪಕ್ಷ । ಜಯ ಜಯ ಸುರಾಧೀಶ ಸೂರ್ಯಶತಸಂಕಾಶ ಜಯ ಘನಶ್ಯಾಮ ರಾಮ ।। ದಯಾಸಾರ ದೀನಕುಲವುದ್ಧಾರ ಜಯ

ವಿಸರ್ಜಿತಪಾಪ ವಿಧೃತಮಾರ್ಗಣಚಾಪ । ಜಯ ಜಯ ಚಿದಾಭಾಸ ಚಿನ್ಮಯ ಚಿದಾಕಾರ ಜಯಂತೆಂದನಾ ಹನುಮಂತಂ ॥ ೧ ॥

ರಾಗ ಕೇದಾರಗೌಳ ಅಷ್ಟತಾಳ

ಎಂದು ಸಂಸ್ತುತಿಸಿ ಭಕ್ತಿಯೊಳೆರಗಿದ ವಾಯು । ನಂದನನನು ದಯದಿ ॥ ಚಂದದೊಳೆತ್ತಿ ತಕ್ಕಯಿಸಿ ಮೈದಡವುತ್ತಿಂ । ತೆಂದನು ಮಾಧವನಂ ॥ ೧ ॥ ವಾತಕುಮಾರ ಕೇಳ್ ಬರಿದೆ ನೀ ಮನದಲ್ಲಿ । ಸೋತೆನೆಂದೆಣಿಸದಿರು ॥ ಆತನ ಪಕ್ಷಪಾತದೊಳು ಮೈಯಾಂತೆ ನಾ । ಸೇತುವಿಗಿದು ದಿಟವು ॥ ೨ ॥ ಈಗ ಕೃಷ್ಣಾವತಾರದಿ ಬಂದು ನಾ ಸಖ । ನಾಗಿಹೆನೀ ಪಾರ್ಥಗೆ ॥ ಲೋಗನಲ್ಲಿವನಂ ನಿನ್ನಂತೆ ಸದ್ಭಕ್ತನು । ಹೇಗೆ ಬಿಟ್ಟಪೆನೀತನ ॥೩॥ ಇಹುದಂ ನಿನ್ನಿಂದ ಮುಂದಕೆ ಕಾರ್ಯಂಪೀತಗೆ । ಬಹುಮಾತಿನಿಂದಲೇನಂ ॥ ಬಹುದೀತ ನೆನೆದಾಗಲೆಂದೊಡಂ ಬಡಿಸಿ ಸಂ । ಗ್ರಹಿಸಿದನಾತನನಂ ॥ ೪ ॥

ಭಾಮಿನಿ

ಇಂತು ಹನುಮಂತನೊಡಬಡಿಸಿ ಶ್ರೀ । ಕಾಂತ ಬಳಿಕರ್ಜುನಗೆ ನಿಜ ರೂ । ಪಾಂತಿದೆಲ್ಲವನರುಹಿ ತೆರಳಲು ಮೇಲೆ ಫಲುಗುಣನಂ ॥ ಅಂತರಂಗದಿ ನಾಚಿ ಪವನಜ । ನಂತಿರಕೆ ನಡೆತಂದು ಭಯದಲಿ । ನಿಂತು ಕರಗಳ ಮುಗಿದು ನುಡಿದನು ವಿನಯಪರನಾಗಿ ॥ ೧ ॥

(ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ : ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮಭಟ್ಟ. ಶ್ರೀಮನ್ಮಧ್ವಸಿದ್ಧಾಂತ ಗ್ರಂಥಾಲಯ ಉಡುಪಿ 1985)

'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ'ದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಆಟದ ರಂಗಸ್ಥಳದಲ್ಲೂ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಪ್ರತಿಪಾದನೆಯೆಂದರೆ, ಈ ಪ್ರಕರಣವು 'ಅರ್ಜುನ ಗರ್ವಭಂಗ' ಎಂದು. ಅರ್ಜುನ, ಹನುಮಂತ, ಕೃಷ್ಣ–ಈ ಮೂರು ಪಾತ್ರಗಳೂ ಇದೇ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದು ಹೆಚ್ಚು ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವ ಪದ್ಧತಿ. ಅಂದರೆ, ಅರ್ಜುನನ ಗರ್ವಭಂಗವೆಂಬುದು ಈ ಪ್ರಸಂಗದ ಉದ್ದೇಶವಾಗಿ, ಆಶಯ ವಾಗಿ ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರಬಂಧ ಧ್ವನಿಯಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ, (ರಂಗ ಸ್ಥಳದಲ್ಲಾದರೆ, ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಚಲನೆ, ನೋಟ, ನರ್ತನಗಳೂ ಅದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿದ್ದು) ಸಾಗುತ್ತದೆ. ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರ ಪ್ರವೇಶದ ಮಾತುಗಳಂತೂ (ಪೀಠಿಕೆ) ಇದೇ ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದುಂಟು. ಹನು ಮಂತನಂತಹ ಜ್ಞಾನಿಯ ಮುಂದೆ, ಹಿರಿಯನ ಮುಂದೆ, ಅರ್ಜುನನು ಗರ್ವಿಸಿ ಮಾತಾಡಿದುದರಿಂದಲೇ ಅವನಿಗೆ ಪರಾಭವವಾಯಿತೆಂದೂ, ಅಂತೂ ಭಕ್ತ ನಾದ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ರಕ್ಷಿಸಬೇಕಾದುದು ಅವಶ್ಯ. ಅಂತೆಯೇ ಹನುಮಂತ ನಿಗೆ ರಾಮರೂಪದಿಂದ ದರ್ಶನ ಕೊಡಲು ಇದೇ ಸಂದರ್ಭವೆಂದೂ, ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಅನುಗ್ರಹಿಸಿ ಸುಗ್ರಹಿಸಲು ಉಪಾಯವಾಗಿ ವೃದ್ಧವಿಪ್ರಾಕಾರ ದಿಂದ ತಾನು ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುವುದಾಗಿಯೂ ಕೃಷ್ಣನ ಪೀಠಿಕೆಯ ಅರ್ಥ ಧಾರಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಈ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿದೆ. ಇದು ಎಲ್ಲ ಅರ್ಥ ಧಾರಿಗಳು ಸೇರಿ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ಮಾಡುವ ಅರ್ಥ ಅಥವಾ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮುಖಗಳು ಹಲವು ಇರುವುದರಿಂದ, ಈ ಒಂದು 'ಅರ್ಥ'ವೂ ಆಗಬಾರದೆಂದಿಲ್ಲ, ಆಗಬಹುದು. ಈ 'ಗರ್ವ ಭಂಗ ಥಿಯರಿ'ಗೆ 'ಪೋಷಕವಾಗಿ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಇರುವ ವಿಷಯಗಳು ಇವು :

ಅ. ರಾಮಸೇತುವೆಯನ್ನು ಕಂಡು ಅರ್ಜುನನು ನಗುವುದು.

ಆ. ಹನುಮಂತನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಕೇಳಿ ಸಂದೇಹಿಸುವುದು.

ಇ. ರಾಮಾಯಣದ ಸೇತುಬಂಧನ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲ ಎಂಬಂತೆ ಕಪಿ ವರ್ಗವನ್ನು ಅಲ್ಪಬಲರೆನ್ನುವುದು.

ಈ. ತಾನು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇತುವನ್ನು ರಚಿಸಿದುದನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು.

ಉ. ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗವನ್ನೇ ಪಂಥದ ಪಣವಾಗಿ ಇರಿಸುವುದು.

ಊ. ಸೋತ ಬಳಿಕ, ತನ್ನದು ತಪ್ಪಾಯಿತೆಂಬಂತೆ ಆಡಿಕೊಳ್ಳುವುದು -ಇವಲ್ಲದೆ. ರಂಗಸಂಪ್ರದಾಯದಲ್ಲಿ ಈ ಧೋರಣೆಗೆ ಪೂರಕವಾಗಿರುವ ಅಂಶಗಳು ಇವು:

ಕ. ಅರ್ಜುನನು ಆರಂಭದಿಂದಲೇ ಗರ್ವಿಷ್ಠನಂತೆ ಮಾತಾಡಿಕೊಂಡು ಪಾತ್ರವನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದು.

ಖ. ಹನುಮಂತನು ತನ್ನ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ರಾಮಧ್ಯಾನವನ್ನು ಮಾಡಿ, ರಾಮಭಕ್ತಿಯನ್ನು ರಸವತ್ತಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸಿ, ರಾಮನ ದರ್ಶನಕ್ಕಾಗಿ ಕಾಯುತ್ತಿರುವುದಾಗಿ ಹೇಳುವುದು.

ಗ. ರಾಮಮಹಿಮೆ, ಸೇತುಬಂಧನದಂತಹ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯಗಳನ್ನು ವಿಮರ್ಶಿಸಿದುದಕ್ಕೆ ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಎಳಸೆಂದೂ, ಅಜ್ಞಾನಿಯೆಂದೂ, ಹುಡುಗಾಟವೆಂದೂ ಲೇವಡಿ ಮಾಡುವುದು.

ಘ. ಕೃಷ್ಣನೂ, ತನ್ನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಅರ್ಜುನನೇ ಗರ್ವಿಷ್ಠನೆಂದೂ, ಅಪರಾಧಿಯೆಂದೂ ಸಾಧಿಸಿ ಹಿರಿಯರ ಮುಂದೆ ಗರ್ವಪಟ್ಟರೆ ಹೀಗೇ ಆಗುತ್ತದೆ ಎಂದು ಹೇಳಿ, - ಬೇಕಿದ್ದರೆ, ಈಗಿನ ಹುಡುಗರೇ ಹೀಗೆ ಎಂದೂ ಸೇರಿಸಿ-ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ 'ಹನುಮಂತನ ಪರ'ವಾಗಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸುವುದು.

ಙ-ಇವೆಲ್ಲವಕ್ಕೆ ಮಿಗಿಲಾಗಿರುವ 'ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆ' (Audience expectation)· 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ'ದ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಯಾವಾಗಲೂ ಹನುಮಂತನ ಪರ. ಇದಕ್ಕೆ 'ಸಂಪ್ರದಾಯ' ಕಾರಣ, ಎರಡು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಒಂದು, ಈ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ನೋಡಿ ಕೇಳಿ ರೂಢಿಯಾದ 'ಅರ್ಜುನ ಗರ್ವಭಂಗ' ಥಿಯರಿ. ಎರಡು, ಹನುಮಂತನ ಬಗೆಗೆ, ಸರ್ವತ್ರ

ಇರುವ ಗೌರವ, ಪೂಜ್ಯಭಾವ. ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲೂ ಸಮರ್ಥನೆ. ಈ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಪ್ರಜ್ಞೆ–ಪ್ರದರ್ಶನದ ಒಟ್ಟು ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಬಹುವಾಗಿ ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತದೆ.

ಹೀಗೆ ನಿರ್ಮಾಣವಾದ ಒಂದು ಸಿದ್ಧ ವಿನ್ಯಾಸ (Ready design) ಹನುಮಂತನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ ಇದು ಅನುಕೂಲವಾಗಿದ್ದು, ಬೇರೊಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಚಿತ್ರಿಸುವ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಅವನಿಗಿರುವುದಿಲ್ಲ. ಅರ್ಜುನನ ಪಾತ್ರಧಾರಿ (ಅಥವಾ ಅರ್ಥಧಾರಿ) ಇದಕ್ಕೆ ವ್ಯತಿರಿಕ್ತವಾಗಿ ಒಂದು ವಿನ್ಯಾಸವನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಹೋದರೆ, ಒದ್ದಾಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ– ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆಯ ವಿರುದ್ಧ. ಸಹಕಲಾವಿದರ ಚಿತ್ರಣದ ಎದುರು. ಹಾಗಾಗಿ, ಸೌಲಭ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೂ, ಒಟ್ಟು ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಕಾರದ ಏಕಮುಖತೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ, ಅರ್ಜುನನೂ ಅದೇ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಹೋಗುವುದೇ ಹೆಚ್ಚು. ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರ 'ದೇವರ' ಪಾತ್ರವಾದುದರಿಂದ, ಹೊಸ ವಿನ್ಯಾಸ ತರಲು, ಅದನ್ನು ಶ್ರೋತೃವಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಲು ಅವನಿಗೆ ಕಷ್ಟವಾಗಲಾರದು. ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಆ ಅನುಕೂಲವಿಲ್ಲ. ವಯಸ್ಸು ಹನುಮಂತನಿಗೆ ರಕ್ಷೆಯಾಗಿದೆ, ಅವನ ಇತರ ಪ್ರಭಾವಳಿಯೊಂದಿಗೆ. ಇವೆಲ್ಲದರ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನ ಪಾತ್ರಧಾರಿಯ ಹೊಸ ಹುಡುಕಾಟ ಅದು ಒದ್ದಾಟವಾದರೂ, ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಒಂದು ಯತ್ನ. ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒಂದು ಪಂಥಾಹ್ವಾನ. ಇಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಮತ್ತು ಪ್ರದರ್ಶನ–ಇವುಗಳ ಸಂಬಂಧವನ್ನು ಕುರಿತು, ಒಂದೆರಡು ವಿಚಾರಗಳನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಎರಡು ಪಾಠ (Text)ಗಳಿವೆ–ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಗದ್ಯ, ಅರ್ಥಾತ್ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಮತ್ತು ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪದ್ಯ 'ಸ್ಥಿರಪಾಠ', ಗದ್ಯ 'ಚರಪಾಠ' ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಪದ್ಯಗಳು ನಿಶ್ಚಿತವಾಗಿ ಅವೇ ಇರುತ್ತವೆ. (ಇಲ್ಲೂ ಕೂಡ, ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ನಾವು ಆಯ್ದುಕೊಳ್ಳುವ ಪದ್ಯಗಳು ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆದಾಗ, ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಪಾಠಗಳೇ ಆದಂತಾಯಿತು. ಪದ್ಯಗಳ ಅಥವಾ ಪ್ರಸಂಗ ಭಾಗದ

ಅದೇಕ್ಯವೋ, ಅವನ್ನು ಮಾಡುವ ಕ್ರಮವೋ ಇರುವ ಪ್ರದರ್ಶನದ ರೂಪವನ್ನು ಹೀಗೆ ನೋಡಿ. ಅಸ್ತುವಿನ ಮೇಲೆ ಪರಿಣಾಮ ಬೀರುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ವಿಷಯ. ಈ ಸೂಕ್ಷ್ಮವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ಪದ್ಯವನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ ಗ್ರಹಿಸಿದೆ.) ಗದ್ಯ, ಅಂತರ್ಯದ ಅರ್ಥವು, ಚಲನ, ತಂತ್ರದ ಬಳಕೆ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ. ಅದು ವಿಸ್ತೃತವು ಬಗೆಯಾಗಿ, ತೀರ ಭಿನ್ನ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುತ್ತದೆ. ರಂಗದಲ್ಲಿ ಆಗುವಾಗಲೇ ತಯಾರಾಗಿ, ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು ಕಾಲ, ದೇಶ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಅವಧಿ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ನಿರೀಕ್ಷೆ, ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಾಗಿರುವವರು ಯಾರು, ಸಂಬಂಧನ್ನು, ಕಲಾವಿದನ ಒಸ್ತಿ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಸಂಸ್ಕಾರ, ದೃಷ್ಟಿ, ಅಭಿರುಚಿಗಳನ್ನು, ಒಡನಿರುವ ಕಲಾವಿದರು, ಸಹಕಲಾವಿದರನ್ನು, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಬಟ್ಟು ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶ ಇವನ್ನು ಹೊಂದಿಕೊಂಡಿದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಸ್ತೃತವು ಹಾತ ಸಿದ್ಧವಾಗುತ್ತದೆ. ಇದು, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇರುವ, ಎಲ್ಲ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಗಳಿಗೂ, (ಹಾಗೆಯೇ ಕತೆ, ಗಾದೆ, ಒಗಟು, ಲಬ್ಬುಬಂಡಿ, ಹರಿಕತೆ, ಸವಾಲ್ ಜವಾಬ್ ಪ್ರದರ್ಶನ-ಸಂಕಥನಗಳಿಗೂ) ಅನ್ವಯಿಸುವ ಮಾತು. ಇಲ್ಲಿ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತದಲ್ಲಿ (macro level) ಒಂದೇ ಮಾತುಗಳ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ. ಅದೇ ವಾಕ್ಯಗಳು ಬಳ್ಳಿ ಇದ್ದರೂ, ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ (Micro level) ಅದ್ಭುತವೆನಿಸುವ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳಿವೆ. ಇದೇ ಸ್ವಂತ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ, ಇಂತಹ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಅರ್ಥ ಎಂಬುದೇ ಇಲ್ಲ. ಒಂದೊಂದೂ ಅರ್ಥವೇ. ಹೇಳಿದ್ದೆಲ್ಲ ಅರ್ಥವೇ (ಈ ಮಾತನ್ನು ವ್ಯಂಗ್ಯವಾಗಿ ಹೇಳಿಲ್ಲ. ಗಂಭೀರವಾದ ಕಲಾಸೃಷ್ಟಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದ್ದೇನೆ). ಅದಾದರಿಂದಲೇ, ಒಂದೇ, ಸುಧನ್ವ ಕಾಳಗದಲ್ಲಿ ಧರಿಸಿ 'ಅ' ಕಲಾವಿದನ ಸುಧನ್ವ ಬೇರೆ, 'ಬ' ಕಲಾವಿದನದು ಬೇರೆ–ಹೀಗೆ ಆಗುವುದು. ಇದು ಪ್ರಾಥಮ್ಯ ಸತ್ಯ. ಹೀಗೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಿಂದ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ಬಟ್ಟು ಸಾಹಿತ್ಯವಲ್ಲದ್ದು, ಮೌಖಿಕವೇ, ಎಲ್ಲವೂ ಪಾಠಾಂತರವೇ. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೇ ಒಂದೊಂದು ಪಾಠ.

ಲಿಖಿತವಾದ ಸಿದ್ಧಪಾಠವಿರುವ ನಾಟಕದ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲೇ, ನಿರ್ದೇಶಕನ ಕಲ್ಪನೆ, ನಟನ ಯೋಗ್ಯತೆಗಳಿಗನುಸರಿಸಿ ಎಷ್ಟೊಂದು ಭಿನ್ನವಾದ ರಂಗಕೃತಿ–ರಂಗಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದು ಆಧುನಿಕ ನಾಟಕ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಿದ್ಧ. ಹೀಗಿರುವಾಗ, ಸಿದ್ಧವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯವಿಲ್ಲದೆ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಅದೆಷ್ಟು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ, ಅದೆಷ್ಟು ವಿಧಗಳಲ್ಲಿ ರಚನಾ ವೈವಿಧ್ಯ ಸಾಧ್ಯ ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಬೇಕಿಲ್ಲವಷ್ಟೆ. ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬುದು ಒಂದು ದ್ರವ್ಯ ಮಾತ್ರ, ಒಂದು ಹಂದರ ಅಷ್ಟೆ. ಚಿತ್ರರಚನೆ, ವಿನ್ಯಾಸ ನಿರ್ಮಾಣ, ರಂಗಪಾಠದ ಸೃಷ್ಟಿ–ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅರ್ಥಧಾರಿ ಅನುವಾದಕನಲ್ಲ. ಅವನದು ಅನುಸೃಷ್ಟಿ. ಪ್ರತಿಸೃಷ್ಟಿಯೂ ಹೌದು. ಅವನ ಕೆಲಸವನ್ನು 'ಅನು–ಪಾಕ' ಎನ್ನೋಣವೆ? ಅದರಲ್ಲಿ, ಮೇಲೆ ಪ್ರಸ್ತಾವಿಸಿದ ಎಲ್ಲ ಘಟಕಗಳಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆ, ಅಭ್ಯಾಸ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳು ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಕಾರಕ. ಅದಕ್ಕೆ ಆಕಾಶವೇ ಮಿತಿ.

'ಶರಸೇತು ಬಂಧ'ಕ್ಕೆ ಹಿಂತಿರುಗೋಣ, ಈ ವಸ್ತುವಿಗೆ 'ಅರ್ಜುನ ಗರ್ವಭಂಗ' ಎಂಬ ಅರ್ಥ ಇದೆ, ಆಗಬಹುದು ಎಂದೆವು. ಅದೇ ಆಗ ಬೇಕೆಂದಿಲ್ಲ ಎಂಬುದು ಮುಖ್ಯ. ಅದು ಹನುಮಂತನ ಗರ್ವಭಂಗ, ಅಥವಾ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಗರ್ವಭಂಗ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಅನುಭವದ ಸಾಕ್ಷಾತ್ಕಾರ ಅಥವಾ/ ಅದರ ಜತೆಯಾಗಿಯೇ, ಕೃಷ್ಣನ ಸಂಕಲ್ಪ ಮೂಲಕ ಭಕ್ತರೊಳಗೆ 'ಸೇತು ಬಂಧ'–ಹೀಗೆಲ್ಲ, ಮತ್ತೂ ಏನೋ ಎಲ್ಲ ಆಗಬಹುದು ಇರಲಿ. ಸಧ್ಯಕ್ಕೆ ಗೃಹೀತವಾಗಿರುವಂತೆ, ಅರ್ಜುನನ ಪಾತ್ರದ ಬಗೆಗಿರುವ ಕಲ್ಪನೆ, ಅಂತೆಯೇ ಅವನು ಹನುಮಂತನನ್ನು ಕೆಣಕಿದುದರಿಂದ ಅವನಿಗೊದಗಿದ ದುಃಸ್ಥಿತಿ, ಮತ್ತು ಅದರ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖವಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ, ಹನುಮಂತನು ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಆದರ್ಶ ಪಾತ್ರ ಎಂಬ ಧೋರಣೆ–ಇವು ಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಸರಿಯೇ? ಅಥವಾ ಇದಕ್ಕೆ ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥಕ್ಕೆ ಆಸ್ಪದ ನೀಡುವ ಅಂಶಗಳು ಪ್ರಸಂಗದ ಒಳಗೆ ಇವೆಯೆ ಎಂಬುದನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಹನುಮಂತನ ಕಲ್ಪನೆಯಿಂದ, 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ'ದ ಹನುಮಂತನನ್ನು ನಾವು ಚಿತ್ರಿಸಿಕೊಂಡರೆ, ಅದು ಪೂರ್ತಿಯಾಗಿ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಲಾರದು, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ,

ಅರ್ಜುನ-ಹನುಮಂತರ ಈ ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತನು, ಸರಳವಾದ ಮುಗ್ಧ ಅಥವಾ ನಿಷ್ಕಳಂಕ ಭಕ್ತನಾಗಿ ಇಲ್ಲ ಎಂಬುದನ್ನು ಪ್ರಸಂಗದ ಅವಲೋಕನದಿಂದಲೇ ಕಂಡುಕೊಳ್ಳಬಹುದು.

1. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ, ಹನುಮಂತನು ತಾನು ಪರಾಭವ ಹೊಂದುವವರೆಗೂ, ಒಮ್ಮೆಯೂ ರಾಮನನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸುವುದಿಲ್ಲ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸೇತುವನ್ನು ಮುರಿಯಲಾರದಾಗ ಮಾತ್ರ "ಅರರೆ ರಾಮಭಕ್ತನೆಂಬ ಬಿರುದು ಹೋಯ್ತು" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

2. ಅರ್ಜುನನ ಮಾತಿನಲ್ಲೂ, ಹನುಮಂತನನ್ನು ಕೆರಳಿಸಿದ್ದು, ರಾಮನಿಂದೆಯಲ್ಲ. (ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನಿಂದ ರಾಮನ ನೇರ ಪ್ರಸ್ತಾಪ ಇಲ್ಲ.) ಬದಲಾಗಿ "ಕಿರಿದು ಬಲವುಳ್ಳವರು ನೀವು ಎಂಬ ಅರಿಕೆ ನಮಗಾಯ್ತು ಎಂಬ ಪಾರ್ಥನ ಅಬ್ಬರದ ನುಡಿ ಕೇಳಿ ಮಾರುತ ಸಂತತಿಗೆ" ಪ್ರಳಯ ಕೋಪ ಬರುತ್ತದೆ.

3. ಕೃಷ್ಣನೂ ಕೂಡ (ವೃದ್ಧವಿಪ್ರನಾಗಿ) ಇವರಿಬ್ಬರ ಪಂಥದ ಕ್ರಮವನ್ನು ಆಕ್ಷೇಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರನ್ನೂ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತ "ಮೂರ್ಖತೆಗೇನನೆಂಬೆನು... ಸಾಕ್ಷಿ ಇಲ್ಲದೆ" ಎನ್ನುತ್ತಾನೆ.

4. ಹನುಮಂತನಿಗೆ, ಶರೀರದಲ್ಲಿ ಕ್ಷೀಣತೆ ಬರಲು ಕಾರಣವೇನು ಎಂದು ಅರ್ಜುನ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದಾಗ, ತಾನು ಸೂಕ್ಷ್ಮಾಕಾರನಾಗಿ, ಕುಳಿತಿದ್ದೇನೆಂಬ ನಿಜವನ್ನು ಹೇಳದೆ ಸಮುದ್ರಕ್ಕೆ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಿದ ದಣಿವಿನಿಂದ ಈ ಸ್ಥಿತಿ ಒದಗಿತು ಎಂದು, ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಅಸತ್ಯವನ್ನೆ ಆಡುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನನಿಗೊದಗಿದ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಇದೇ ಮುಖ್ಯ ಕಾರಣವೆಂದರೂ ಸರಿ.

5. ಇಬ್ಬರು ಭಕ್ತರ ಘರ್ಷಣೆಯನ್ನು ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿ ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ಸುಖಾಂತಗೊಳಿಸುವ ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ, ಹನುಮಂತನ ಬಗೆಗೆ ಅಧಿಕವಾದ ಒಲವು ಕಾಣುವುದಿಲ್ಲ.

ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣದಲ್ಲಿ ಹನುಮಂತನೂ ಗರ್ವಿಸಿದ್ದನೆಂದಿದೆ "ಇತಿ ತದ್ಗರ್ವಸಹಿತವಾಕ್ಯಂ ಶ್ರುತ್ವಾರ್ಜುನಸ್ತದಾ" (ಆ. ರಾ. ಮನೋಹರ ಕಾಂಡ 18/10) ತನ್ನ ಗರ್ವ ಮುರಿಯಿತೆಂದೂ ಅವನು ಹೇಳುತ್ತಾನೆ. ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅನುವಾದದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ಗರ್ವಿಸಿದ್ದರೆಂದೇ ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ.

–ಆದರೆ, ಪ್ರದರ್ಶನದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ, ಹನುಮಂತನೆಂದರೆ ರಾಮಭಕ್ತಿ ಅಲ್ಲಿ ಅವಿಭಾಜ್ಯವಾಗಿ ಗ್ರಾಹ್ಯವೆಂದೂ 1) ಕಪಿಯೆಂದೆ ಎಂದರೆ ರಾಮನನ್ನು ನಿಂದಿಸಿದಂತೆಯೇ ಎಂದೂ 2) ಕೃಷ್ಣನ ಆಕ್ಷೇಪ ಆನುಷಂಗಿಕ ವೆಂದೂ 3) ಹನುಮಂತನು ಸುಳ್ಳಾಡಿದ್ದು ಅವನ ಸಹಜ ವಿನಯ ಪರ ನಿರಾಸಕ್ತಿ ಎಂದೂ, 4) ಒಂದು ಬಗೆಯ 'ಒಪ್ಪಂದ', ಕಲಾವಿದ–ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ರಲ್ಲಿ ಇರುವ ಕಾರಣ, ಒಟ್ಟು ಸಮತೋಲವು ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಪ್ರತಿಕೂಲ ವಾಗಿದೆ.

ಈಯೊಂದು ನಿಶ್ಚಿತ ವಿನ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಬದಲಾಗಿ, ಬೇರೊಂದು ಅರ್ಥವಂತಿಕೆ ಯನ್ನು ಈ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೆ ನೀಡುವ ಮಹತ್ವದ ಯತ್ನಗಳೂ ನಡೆದಿವೆ. ದಿ। ಪೊಳಲಿ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳು, ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಯತ್ನವೊಂದನ್ನು ನಡೆಸಿದ್ದರೆಂದು ಕೇಳುತ್ತೇವೆ. ಈ ಬಗೆಯ ಪ್ರಯೋಗದ ಒಂದು ಪರಿಪಕ್ವ ಸ್ಥಿತಿಯನ್ನು ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರ ಕೃಷ್ಣನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅರ್ಜುನ ಆಂಜನೇಯರ ಕಲಹದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರೂ ಗೊಂದಲಕ್ಕೆ ಒಳಗಾದವರು, ಅರ್ಜುನನ ಜಿಜ್ಞಾಸೆಯನ್ನು ಹನುಮಂತನು ನಿವಾರಿಸಿದ ರೀತಿ ಸರಿಯಲ್ಲ. ಅರ್ಜುನನ ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹ, ಹನುಮಂತನ ಔದಾಸೀನ್ಯಗಳನ್ನು ಜತೆ ಗೂಡಿಸಿದರೆ, ಲೋಕೋಪಕಾರಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾದ ಜತೆಗಾರಿಕೆ ಸಿದ್ಧವಾಗ ಬಹುದು. ಮತ್ತು ಈ ಪ್ರಕರಣ ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯಲು ಕೃಷ್ಣನ ಸಂಕಲ್ಪವೇ ಕಾರಣ-ಎಂಬುದು ಅವರ ಮಾತಿನ ಸ್ಥೂಲ ಧೋರಣೆ. ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕೃಷ್ಣನಿಗೆ ಈ ನಿಲುವು ವಹಿಸುವ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಕೃಷ್ಣ ಇಲ್ಲಿ ಒಂದು ಸರ್ವ ತಂತ್ರ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪಾತ್ರ, ಸಾಕ್ಷಾತ್ ಭಗವಂತನೇ. ಕೃಷ್ಣನಿದ್ದವನು, ವಿಪ್ರನಾಗಿ, ಬಳಿಕ ಕೂರ್ಮನಾಗಿ, ರಾಮನಾಗಿ–ಹೀಗೆ ರೂಪಾಂತರ, ಪವಾಡಗಳಿಂದ ಆ

ಪ್ರಾಣ ಬಿಡುವುದರಿಂದ, ಈ ಪ್ರಕರಣವೇ ಕೃಷ್ಣನ ಸಂಕಲ್ಪದ ಫಲ ಎಂದು ಸೂಚಿಸುವುದು ನಾಟಕೀಯತೆ, ವಿಚಿತ್ರ, ಪುರಾಣಧರ್ಮಗಳಿಗೆ ಸರಿಯಾಗಿದೆ.

ಎರಡು ಯುಗಗಳಿಗೆ ಸೇರಿದ ಇಬ್ಬರಲ್ಲಿ ಏರ್ಪಡುವ ಈ ಪ್ರಕರಣ, ಆ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ ಬಹಳ ಗಮನಾರ್ಹವಾದುದು. ಇಲ್ಲಿನ 'ಸ್ಪರ್ಧೆ' ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಎರಡು ಯುಗಗಳ, ಮೌಲ್ಯಗಳ, ಭಕ್ತಿಯ ಎರಡು ರೀತಿಗಳ ಅನ್ವಯವಿದೆ. ತಲೆಮಾರುಗಳ ಅಂತರದ (Generation gap) ವಿಚಾರ ಬಂದರೆ, ಹೋಲಿಸಲು ಸಾಧ್ಯ. ಅವತಾರ ತಾರತಮ್ಯ, ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತಗಳ ಕಾಲ ದೇಶ ಸ್ಥಿತಿ ಭಿನ್ನತೆ, ತದನುಸಾರ ಮೌಲ್ಯವಿವೇಕ ಮೊದಲಾದವು ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗುತ್ತವೆ. ಮತ್ತು ಇದೆಲ್ಲ ಈ ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಅಂತರ್ಗತವಾಗುವ ಅಂಶಗಳು. ಅರ್ಜುನನನ್ನೂ ಹನುಮಂತನನ್ನೂ ಒಂದುಗೂಡಿಸುವುದೇ ಈ ಕಥೆಯ ಕೇಂದ್ರ ಆಶಯ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಈ ಪ್ರಸಂಗದ ಉತ್ತರಾರ್ಧ (ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರವೇಶದಿಂದ ಮುಂದೆ) ಪ್ರಧಾನತರ ಭಾಗ. ಕಥೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಸ್ಪರ್ಧಾತ್ಮಕ, ವೈರುಧ್ಯದ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕ್ರೋಡೀಕರಿಸಿ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡುವುದು ಕೃಷ್ಣನ ಪಾತ್ರದ ಮುಖ್ಯ ಕಾರ್ಯ.

ಶರಸೇತು ಬಂಧದ ಕಥೆಯ ಆಕರಗಳು ಎರಡು: ಒಂದು, ಆನಂದರಾಮಾಯಣ ಮತ್ತೊಂದು ಕವಿ ಪರಮದೇವನ 'ತುರಂಗ ಭಾರತ'. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ತುರಂಗ ಭಾರತವು, ಕಾಲದ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ನಂತರದ್ದು. ಈಗಿನ ಸಿದ್ಧಾಂತ. ಪರಮದೇವನ ಕಾಲ, ಕ್ರಿ. ಶ. 1721-1791 ಇರಬಹುದು. (ಶ್ರೀ ತುರಂಗ ಭಾರತ : ಸಂ. ಕೆ. ಜಿ. ನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತ್ಯ ಪರಿಷತ್ತು 1986) ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತೃ ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮ ಭಟ್ಟನ ಕಾಲ ಕ್ರಿ. ಶ. ಸು. 1600 ಎಂದು ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಅಭಿಮತ (ಯಕ್ಷಗಾನ : ಕಾರಂತ : ಪ್ರಕಾಶನ ವಿ. ವಿ. 1974) ಅದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗಕ್ಕೂ ತುರಂಗ ಭಾರತಕ್ಕೂ ಕೆಲವು ಸ್ಪಷ್ಟ ಸಾಮ್ಯಗಳಿವೆ. ವೈಸಾದೃಶ್ಯಗಳು ಸಹ ಇವೆ. ಸಧ್ಯ ಈ ಕಾಲದ ವಿದ್ವಾಂಸರುಗಳಿಗೆ ಕೈಗೂಡದ ಅನ್ವೇಷಣೆಯಾಗಿದೆ. ತುರಂಗ ಭಾರತ, ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಯಕ್ಷಗಾನ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ

ಈ ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪವು ಹೇಗಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ನೋಡಬಹುದು (ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಪ್ರಸಂಗ, ತುರಂಗ ಭಾರತ ಕೃತಿಗಳು ಹಾಗೂ ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣ ಮನೋಹರ ಕಾಂಡ: ಮೂಲ ಅನುವಾದ ಸಹಿತ: ಅನುವಾದಕ ಬೇಲದಕೆರೆ ಸೂರ್ಯನಾರಾಯಣ ಶಾಸ್ತ್ರಿ, ಜಯಚಾಮರಾಜೇಂದ್ರ ಗ್ರಂಥ ಮಾಲಾ 42 ಮೈಸೂರು 1950 ಸಿ. ಶ್ರೀಕಂಠ ಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳ ಅನುವಾದ. ಬಿ ಪಿ ಕಾಳೆ ಆನಂದ ಮಠ ಪ್ರೆಸ್ ಬೆಂಗಳೂರು, 1957)

ಈವರೆಗೆ ಪ್ರತಿಪಾದಿಸಿದ ಅಂಶಗಳಿಗೆ, ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣ, ತುರಂಗ ಭಾರತಗಳ ಕಥಾ ಸ್ವರೂಪವು, ಕೆಲಮಟ್ಟಿಗೆ ಪೂರಕಾಭಿಪ್ರಾಯದಲ್ಲಿರುವುದನ್ನೂ ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಶರಸೇತು ಕಥಾ ವಿವರ-ಮೂರು ಆಕರಗಳಲ್ಲಿ

ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣ	ತುರಂಗ ಭಾರತ	ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಯಕ್ಷಗಾನ
ಅರ್ಜುನನು ರಥವೇರಿ ತೀರ್ಥ ಯಾತ್ರಾ ರಾಮೇಶ್ವರಕ್ಕೆ ಬರುವುದು ಕಿಂಚಿದ್ಗರ್ವ ಸಮನ್ವಿತನಾಗಿ ಹನುಮಂತನನ್ನು ನೋಡುವುದು.	ರಾತ್ರಿಕಾಲ ಕಳ್ಳರನ್ನು ಓಡಿಸಲು ಆಯುಧಕ್ಕಾಗಿ ಏಕಾಂತ ಮಂದಿರಕ್ಕೆ ಬಂದಕಾರಣ, ಪಾಂಡವರ ಸಾಂಸಾರಿಕ ಒಪ್ಪಂದದಂತೆ ಪ್ರಾಯಶ್ಚಿತ್ತ ತೀರ್ಥ ಯಾತ್ರೆಗಾಗಿ ಬರುವುದು.	ತುರಂಗ ಭಾರತದಂತೆಯೇ ಇದೆ. ಸೇತುವನ್ನು ನೋಡಿ ನಸುನಗೆ
ಬಳಿಯ ಬೆಟ್ಟದಲ್ಲಿದ್ದ ಹನುಮಂತನನ್ನು ನೀನಾರೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು ಆಗ ಅವನು ರಾಮ ರಾಮ ಎನ್ನುತ್ತಿದ್ದನು. ತಾನು ಸೇತುವೆ ಕಟ್ಟಿ ರಾಮನನ್ನು ಲಂಕೆಗೆ ಹೋಗುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ಹನುಮಂತನೆಂದು ಹೇಳುವುದು-ಗರ್ವದಿಂದ.	ಅರ್ಜುನನಿಂದ ರಾಮನಿಂದೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ಹನುಮಂತನು ತಾನಾಗಿ ಬರುವುದು. ಪರಸ್ಪರ ಯಾರೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ, ಉತ್ತರ. ರಾಮನಿಂದೆ ಮೊದಲೇ ಇದೆ.	ಸಮುದ್ರ ತೀರದಲ್ಲಿದ್ದ ಹನುಮಂತನನ್ನು ನೀನಾರೆಂದು ಪ್ರಶ್ನಿಸುವುದು-ಅನಂತರ. ದ ಹೋಲಿಕೆ. ತಾನು ವಾಯುಸುತನಾದ ಹನುಮಂತನೆಂಬ ಹೇಳಿಕೆ. ಗರ್ವವಿಲ್ಲ. ಹನುಮಂತನಿಂದ ರಾಮನ ಪ್ರಸ್ತಾವವೂ ಇಲ್ಲ.

ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣ	ತುರಂಗ ಭಾರತ	ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಯಕ್ಷಗಾನ
ರಾಮನು ವೃಥಾ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ಶ್ರಮ ಮಾಡಿಸಿದನೆಂಬ ರಾಮನಿಂದೆ. ಬಾಣಗಳಿಂದೇಕೆ ಕಟ್ಟಲಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ.	ಪುನಃ ಸುಮ್ಮನೆ ಕಪಿಗಳಿಂದ ಮಣ್ಣು ಹೊರಿಸಿದನು, ಬಾಣಗಳಿಂದ ಕಟ್ಟಬಹುದಿತ್ತು ಎನ್ನುವುದಿದೆ.	ರಾಮನಿಂದೆ ಇಲ್ಲ, ಸೇತು ಕಟ್ಟಲು ಕಲ್ಲು ಹೊರಬೇಕಿಲ್ಲ ಬಾಣಗಳಿಂದಲೆ ಕಟ್ಟಬಹುದು ಎಂಬ ವಿಚಾರ ಮಾತ್ರ ಇದೆ.
—	ಅರ್ಜುನನ ಪರಿಚಯವನ್ನು ಹನುಮಂತನೇ ಕೇಳಿದಾಗ ಅರ್ಜುನ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.	—
—	—	(ಗಜನೋಹಿ ಸಂದರ್ಭ) ತಾನು ಸ್ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಬಾಣಗಳ ಸೇತು ಕಟ್ಟಿದ ವಿಚಾರವಿದೆ.
ರಾಮನ ಬಗ್ಗೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಬಾಣದಿಂದ ಕಟ್ಟಿದರೆ ಕಪಿಗಳ ಭಾರಕ್ಕೆ ಮುರಿದು ಹೋಗುತ್ತಿತ್ತು ಎಂದು ಹನುಮಂತನ ಕಟಕಿ.	ರಾಮನ ಬಗ್ಗೆ ಆಕ್ಷೇಪ ಅದೇ ಮಾತು ಇದೆ.	ಕಪಿಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಿರಸ್ಕಾರದ ನುಡಿ ಇಲ್ಲ

		ಹನುಮಂತನು ತನ್ನ ವಿಕ್ರಮವನ್ನು ಹೇಳಿಕೊಳ್ಳುವುದು.
ಶರಗಳ ಸೇತುವನ್ನು ಒಂದೇಬಾರಿ ಕಟ್ಟುವ ವಿಚಾರ, ಮುರಿಯುವ ವಿಚಾರ.	ಮೂರುಬಾರಿ ಕಟ್ಟುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾನೆ.	ಮೂರುಬಾರಿ ಕಟ್ಟುವುದಾಗಿಯೂ ಇದೆ.
ಅರ್ಜುನ ಸೋತರೆ ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗ, ಹನುಮಂತ ಸೋತರೆ ಧ್ವಜಾಗ್ರಕ್ಕೆ ಬರುವುದು-ತಮ್ಮ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಗಳನ್ನು ತಾವೇ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.	ಎರಡೂ ಪಣಗಳು-ಪ್ರಾಣತ್ಯಾಗ ಮತ್ತು ಧ್ವಜದಲ್ಲಿ ನಿಲ್ಲುವುದು-ಅರ್ಜುನನೇ ನಿರ್ಣಯಿಸುತ್ತಾನೆ.	ಅವರವರ ಪಣ ಅವರವರೇ ಹೇಳುವುದು. (ಅ. ರಾ. ದಂತೆ) ಅದರೆ, ಹನುಮಂತನು ಅರ್ಜುನನು ಹೇಳಿದಂತೆ ಇರುತ್ತೇನೆನ್ನುತ್ತಾನೆ. ಧ್ವಜಕ್ಕೆ ಬರುವ ವಿಚಾರವಿಲ್ಲ.
ಬಾಣಗಳ ಸೇತುವನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಮೊದಲು ಅರ್ಜುನನಿಂದ ಧ್ಯಾನ ಮೊದಲಾದುವಿಲ್ಲ,	ಅರ್ಜುನನು ಸೇತುವನ್ನು, ಕೃಷ್ಣ ಧರ್ಮರಾಜ ಇಂದ್ರಾದಿಗಳನ್ನು ನೆನೆದು ಕಟ್ಟುವುದು.	ಧ್ಯಾನ ಇಲ್ಲ

ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣ	ತುರಂಗ ಭಾರತ	ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಯಕ್ಷಗಾನ
—	ಮುರಿಯುವ ಮೊದಲು ಹನುಮ ನಿಂದ ರಾಮಧ್ಯಾನ	—ಇಲ್ಲ—
—	ಕೃಷ್ಣನನ್ನು ಧ್ಯಾನಿಸಿ ಎರಡನೇ ಸೇತು ಬಂಧ	–ಧ್ಯಾನವಿಲ್ಲದೆ–
ಸೇತು ಮುರಿದಾಗ ಹನುಮಂತನ ಮೇಲೆ ಪುಷ್ಪವೃಷ್ಟಿ.	—	—
ಹನುಮಂತನು ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಸಾಯ ಬೇಡವೆಂದು ತಡೆಯುತ್ತಾನೆ.	ಅರ್ಜುನನನ್ನು ಹನುಮಂತನು ಪಚಾ ರಿಸುವುದಿಲ್ಲ.	ಪಚಾರಿಸುತ್ತಾನೆ. ಅರ್ಜುನನ ಚಿಂತೆ
ಒಂದನೇ ಸೇತುವೆ ಮುರಿದಾದ ಬಳಿಕ ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರವೇಶ	ಎರಡನೇ ಸೇತು ಕಟ್ಟುತ್ತಿರುವಾಗ ಪ್ರವೇಶ	ಮೂರನೇ ಸೇತುವೆ ಮುರಿದ ಬಳಿಕ ಪ್ರವೇಶ.
–ಇಲ್ಲ–	ಕೃಷ್ಣನು ರುಕ್ಮಿಣಿಯು ಜತೆ ಸಂಭಾ ಷಿಸುವನು ಬಳಿಕ ಆಗಮನ.	ಇಲ್ಲ ಆ. ರಾ. ದಂತೆ
ವಟುರೂಪದಿಂದ ಪ್ರವೇಶ	ವೃದ್ಧ ವಿಪ್ರಾಕಾರದಿಂದ	ವೃದ್ಧ ವಿಪ್ರಾಕಾರದಿಂದ

ವಿಷಯವನ್ನು ವಟುವು ಕೇಳಿದಾಗ ಅರ್ಜುನನೇ ಹೇಳುವುದು. ಸಾಕ್ಷಿಯುಳ್ಳದ ಪಣವು ವ್ಯರ್ಥ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿ ತಾನು ನಿಲ್ಲುತ್ತೇನೆ ಇನ್ನೊಮ್ಮೆ ಮಾಡಿರೆಂದು ವಟುವಿನ ಸೂಚನೆ. ಇಬ್ಬರ ಒಪ್ಪಿಗೆ.	ಎರಡನೇ ಸೇತು ರಚಿಸುತ್ತಿರುವಾಗ ವಿಪ್ರನು ಕೇಳಿ ಹನುಮಂತನು ನಡೆದುದನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿರುವಾಗ ಅರ್ಜುನನು ಹನುಮಂತನನ್ನು ಮೂದಲಿಸಿ ತಾನೇ ಕಥೆ ಹೇಳುವುದು. ಎರಡು, ಮೂರನೇ ಸೇತುವೆಗೆ ನೀನು ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿರೆಂದು ಅರ್ಜುನನದೇ ಸೂಚನೆ.	ವಿಪ್ರನು ಕೇಳಿದಾಗ ಅರ್ಜುನನೇ ವಿವರಿಸುವುದು. ವಿಪ್ರನದೇ ಸೂಚನೆ, ಒಪ್ಪಿಗೆ ಅ.ರಾ. ಪಂತೆ.
ಕೃಷ್ಣನಿಂದ ಚಕ್ರದ ಮೂಲಕ ಸೇತುವೆಗೆ ರಕ್ಷಣೆ.	ವಿಪ್ರನಿಂದ ಸ್ನಾನಕ್ಕಾಗಿ ಜಲಕ್ಕಿಳಿಯುವಿಕೆ, ರಕ್ಷಣೆ ವಾಚ್ಯವಾಗಿ ಇಲ್ಲ.	ಕೂರ್ಮಾಕಾರದಿಂದ ರಕ್ಷಿಸಿದನು.
ಹನುಮಂತನ ಪರಾಭವ ಯೋಚನೆ	ಹನುಮಂತನ ಪರಾಭವ	ಪರಾಭವ, ದುಃಖ ಆತ್ಮಹತ್ಯೆಯ ಯೋಚನೆ.
ತನ್ನ ಗರ್ವಮುರಿಯಿತೆಂದು ಅವನೇ ಹೇಳುವುದು. ಕೃಷ್ಣಮಹಿಮೆ. ಹನುಮಂತನಿಂದ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ತಿಳಿಸುವಿಕೆ.	ತನ್ನ ಸತ್ತ್ವ ಹಿಂದಾದುದನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ವಿಪ್ರನಿಗೆ ನಮಿಸಿ, ನೆನೆದಾಗ ರಥಕ್ಕೆ ಬರುವುದಾಗಿ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ಹೇಳಿ ನಿಷ್ಕ್ರಮಣ.	

ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣ	ತುರಂಗ ಭಾರತ	ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ ಯಕ್ಷಗಾನ
ಹನುಮಂತ ನೆನಪಿಸುವುದು ಕೃಷ್ಣನಾಗಿ ದರ್ಶನವೀಯುವ ವಾಗ್ದಾನ ಕೃಷ್ಣರೂಪದಿಂದಲೇ ಹನುಮಂತನಿಗೆ ದರ್ಶನ ವಿವರಣೆ.	ಸೋತೊಡನೆ ತೆರಳುವುದರಿಂದ ರಾಮ, ಕೃಷ್ಣ ಪ್ರಸಕ್ತಿ ಇಲ್ಲ.	ರಾಮರೂಪದಿಂದ ಹನುಮಂತನಿಗೆ ದರ್ಶನ ವಿವರಣೆ.
ಬ್ರಹ್ಮಚಾರಿಯು ಹರಿಯೇ ಎಂದೂ ಹಿಂದೆ ರಾಮ, ಈಗ ಕೃಷ್ಣನಾಗಿ ಭಕ್ತರನ್ನು ಪೊರೆಯುತ್ತೀ ಎಂದು ಹನುಮಂತನೇ ಹೇಳುವುದು.	—	ಕೃಷ್ಣನು ಹೇಳುವುದು. ಅರ್ಜುನನು ಕೃಷ್ಣನ ಭಕ್ತನೆಂದು ಹನುಮನಿಗೆ ತಿಳಿಸುವುದು.
ಕೃಷ್ಣರೂಪದಲ್ಲಿ ಇಬ್ಬರಿಗೂ ಸಾಂತ್ವನ.	—	ನಂತರ ಕೃಷ್ಣರೂಪದಿಂದ ಅರ್ಜುನನಿಗೆ ದರ್ಶನ ಸಾಂತ್ವನ
ಚಕ್ರವನ್ನು ತೆಗೆದಾಗ ಸೇತುವು ಮುರಿದು ಅರ್ಜುನನ ಗರ್ವಭಂಗ.	ಅರ್ಜುನ ತಾನೇ ಸೇತುವನ್ನು ಕಳಚುವುದು.	

[illegible]	[illegible]	[illegible]
[illegible]	—	[illegible]
—	—	[illegible]

ತುರಂಗ ಭಾರತಕಾರನಿಗೂ, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನಿಗೂ ಆನಂದರಾಮಾಯಣವೇ ಆಕರವೆಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಇಬ್ಬರೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡಿರುವ ಬದಲಾವಣೆಗಳು ಕುತೂಹಲಕರವಾಗಿವೆ. ಆನಂದ ರಾಮಾಯಣದ ಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನು ಒಂದು ಸುವ್ಯವಸ್ಥೆಗೆ ತಂದುದನ್ನೂ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮಾಧ್ಯಮದ ಅನುಕೂಲತೆಗೆ ತಕ್ಕಂತೆ ರಚಿಸಿದುದೂ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ರಾಮರೂಪದಿಂದ ಬರುವ ಕಲ್ಪನೆ, ಅರ್ಜುನ ಹನುಮಂತರ ಸಂವಾದದ ಕ್ರಮ, ಮೂರು ಸೇತುವೆಗಳ ಕಟ್ಟುವಿಕೆ, ಮುರಿಯುವಿಕೆ ಪೂರ್ತಿಯಾದ ಬಳಿಕ ಕೃಷ್ಣನ(ವಿಪ್ರನ) ಪ್ರವೇಶ ಈ ಅಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕ್ರಮಬದ್ಧವಾಗಿ ಮೂಡಿದೆ.

ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ–ಅಂದರೆ ಅದರ ಪದ್ಯಗಳ ಮೂಲಕ ರಚಿಸಿದ ಕತೆಯ ವಿವರದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಇನ್ನೊಂದು ಮುಖ್ಯ ವಿಚಾರ, ಪದ್ಯಗಳು ನೀಡುವ ಹಂದರ ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತ (open) ಆಗಿರುವುದು. ಎಂದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ವಿಭಿನ್ನ ಧೋರಣೆಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲು ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಅವಕಾಶಗಳನ್ನು ಪ್ರಸಂಗವು ನೀಡುತ್ತದೆ. ಇದು ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗದ ಲಕ್ಷಣ. ಪದ್ಯಗಳು ಪಾತ್ರದ ಮಾತನ್ನು ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ವಿವರಣೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವಂತೆ ಹೇಳಬೇಕಲ್ಲದೆ, ವಿವರವಾಗಿ ಅಲ್ಲ. ಹಾಗಿದ್ದಾಗ ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶ ಇರುತ್ತದೆ. ಶರಸೇತು ಬಂಧದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನು ರಾಮಸೇತುವನ್ನು ನೋಡಿದಾಗ :

"ಬಂದಲ್ಲಿ ರಘುವರ್ಯ।ನಿಂದ ರಚಿಸಿದ ಸೇತು।ಬಂಧವನು ಕಂಡು

ನಸುನಗುತ" ಎಂದಷ್ಟೆ ಇದೆ. ಆ ನಗೆ ಏಕೆ, ಅದರ ಅರ್ಥವೇನೆಂದು ರೂಪಿಸುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟುದು. ಹಾಗೆಯೇ ಅರ್ಜುನ ಹನುಮಂತರ ಮಾತುಗಳಲ್ಲಿ, ಸೇತುವನ್ನು ಕಟ್ಟುವಾಗ, ಮುರಿಯುವಾಗ–ಕೃಷ್ಣನ, ರಾಮನ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಅರ್ಥಧಾರಿ, ಬೇಕೆನಿಸಿದರೆ ತರಬಹುದು, ಬಿಡಬಹುದು. ಅಂದರೆ ಪಾತ್ರದ ಧೋರಣೆ, ಸ್ವಭಾವಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸುವಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಸ್ಥೂಲ ಪ್ರೇರಣೆ ನೀಡುತ್ತವೆ ಹೊರತು, ಖಚಿತ

ಸೂಚನೆ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಅದು ಭಾಷಣದ ಸ್ವತಂತ್ರ ಪಾಠವನ್ನು ತಯಾರಿಸುವ ರಂಗವಾದ ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ. ಒಪ್ಪವಾಗಿರುವ ಪದ್ಯಪಾಠ ಬೇಗೆಯೇ ಇರಬೇಕು. ಅರ್ಜುನನು ಗರ್ವಿಸಿ ಮಾತಾಡಿದನೆಂಬ ವಿಚಾರವೂ ಕೂಡ. ಹನುಮಂತನ ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಕಪಿ ನಿರೂಪಣೆಯಾಗಿ ಇಲ್ಲ. "ವಿನುತದೆಂದೆಯೋ ಬಾಣನ ಗರ್ವದಿ"-ಅಂತೆಯೇ ಅರ್ಜುನನೂ ಹನುಮಂತನ ಬಗೆಗೆ ಹೇಳುವನು "ಏಲವೋ ಮರ್ಕಟನೆ ಗರ್ವದಿ ನೀನು ಸುಮ್ಮನುಲಿಯಲು"-ಎಂದರೆ ಗರ್ವವೆಂಬುದು ಪರಸ್ಪರ ಆರೋಪ. ಕಪಿ ಇಲ್ಲಿ ತಟಸ್ಥ. ಹನುಮಂತನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ರಾಮಾಯಣದ ಯಾವುದೇ ಘಟನೆಯ ಪ್ರಸ್ತಾಪವಿಲ್ಲ. ಇಂತಹ ಒಂದು ನಾಟಕೀಯ ಕೌಶಲ, ಮತ್ತು ರಚನಾ ವಿನ್ಯಾಸ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯದಲ್ಲಿ ವಿಶಿಷ್ಟವಾದದ್ದು, ಅನನ್ಯವಾದದ್ದು.

ಉತ್ತಮ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯ ಅಪೇಕ್ಷಿತ ಗುಣಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಈ ಪ್ರಸಂಗ, ಅತ್ಯುತ್ತಮ ಕೃತಿಗಳಲ್ಲೊಂದಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಸೂಕ್ತ ಅವಕಾಶ, ವಿವಿಧ ಗತಿಗಳ ಬಂಧ ವೈವಿಧ್ಯ, ಸಂವಾದ ತಂತ್ರ, ಸರಳವಾಗಿದ್ದು ಸುಪುಷ್ಟವಾಗಿರಬೇಕಾದ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಗುಣ, ಪದಬಂಧಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣ, ನೃತ್ಯಾಭಿನಯದ ಅನುಕೂಲ-ಇವೆಲ್ಲ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದಲೂ ಇದು ಉತ್ತಮ ಮಟ್ಟದ ಪ್ರಸಂಗ.

ಪದ್ಯರೂಪಗಳು . ಕತೆಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ, ಕಥಾರಂಭಕ್ಕೆ ಬಳಸುವ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ರಘುಪತಿತಾಳದ ಬಂಧ. ನಂತರ ಹನುಮಂತನಿಗೆ ಅಷ್ಟತಾಳದ ಒಂದು ಬಂಧ. ಬಳಿಕ ವೀರ ರಸಕ್ಕೆ 'ಸೌರಾಷ್ಟ್ರ ತ್ರಿವುಡೆ' ಮಾರವಿ ಏಕ, ಭೈರವಿ ಅಷ್ಟದ ಮಟ್ಟುಗಳು. ಸೇತುಬಂಧ-ಭಂಗಗಳಿಗೆ ಮಾರವಿ ಏಕತಾಳದ ಜೋರೊಂದು ಮಟ್ಟು. ಹನುಮಂತನು ಮೂದಲಿಸುವಲ್ಲಿ ಅರ್ಧಸವಾಯ್ ಬಂಧ. ವಿಪ್ರನ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕೊಂದು ಭಾಮಿನಿ. ನಾಲ್ಕನೆಯ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟಲು ಮಟ್ಟೆ ತಾಳದ ಬಂಧ. ರಾಮನ ಸಾಂತ್ವನ ವಾಕ್ಯಗಳಿಗೆ ಅಷ್ಟತಾಳದ ರಚನೆ-ಹೀಗೆ ಈ ಚಿಕ್ಕ ಭಾಗದಲ್ಲಿ. ರಸ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನರಿತು ಸಾಕಷ್ಟು ವೈವಿಧ್ಯಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಪದ್ಯ ರಚನೆ ಮಾಡಿರುವುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ.

ಆಂಗಿಕಾಭಿನಯಕ್ಕನುಕೂಲಿಸುವ ಕೆಲವು ಪದ್ಯ ಭಾಗಗಳು:

....ತಾಳಿಪರ್ವತ ಪ್ರೊತ್ತು ಕಲ್ಮರಗಳ|ಸ್ಥೂಲ ದೇಹವು ಸುರುಟಿದುದು
ಕೈಕಾಲುಗಳು ಒಳಸರಿದವು

ಪ್ರೊತ್ತುದಣಿಯಲದೇಕೆ ಗಿರಿಗಳ|ನೆತ್ತಲೇತಕೆ ಕಲ್ಮರಂಗಳ|
ಮತ್ತೆ ಬಳಲುವುದೇಕೆ

—ಮುಕ್ಕುವೆ ಜಗವನು|ತಿಕ್ಕುವೆ ಯಮನನು....

—ತೊಟ್ಟ ಶರದಿ ನೀ|ಕಟ್ಟಿಹ ಸೇತುವ....ಘಟ್ಟನೆ ಪಾದದಿ ಮೆಟ್ಟಿ

ಶರಸೇತುಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ, ಮುರಿಯುವ ಭಾಗದ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಂತೂ ಶಬ್ದ ಚಿತ್ರದ ಉತ್ತಮ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು

----ಎಂದಾನುಡಿ ಕೇಳ್ದದಾ ಪಾರ್ಥನು ಸಂಧಿಸಿ ಶರಗಳ ಬಂಧಿಸೆ....

—ಕೂರ್ಗೊಂಡಿಹ ಶರ|ವರ್ಗದಿ ಪುನರಪಿ ಸ್ವರ್ಗಾಧಿಪಸುತ|ನರ್ಗಳ...

—ಮತ್ತೆ ಕೆರಳ್ದು|ಮಹತ್ತರ ಶರಮಯ|ದುತ್ತಮ ಸೇತುವ....

ಇಲ್ಲಿ ಪದಗಳು ಪ್ರಾಸಗಳು ಒತ್ತೊತ್ತಾಗಿ ಬಂದು ಸೇತುಬಂಧದ ಕ್ರಿಯೆಯನ್ನು ತಾವೇ ಅಭಿನಯಿಸುತ್ತವೆ. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಈ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಬಳಸಿದ ಶಬ್ದಗಳೇ ತಮ್ಮ 'ನಾದ'ದಿಂದ, ಅರ್ಜುನನ ಏರುತ್ತಿರುವ ಪೌರುಷದ ರಭಸ, ಉತ್ತರೋತ್ತರವಾಗಿ ಸೇತುವೆ ಒಂದರಿಂದೊಂದು ಗಟ್ಟಿಯಾಗಿರುವ ರೀತಿಗಳನ್ನು ಸಲೀಸಾಗಿ ಚಿತ್ರಿಸುತ್ತವೆ. ಈ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೇತುವೆಗಳನ್ನು ಕಟ್ಟುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ, ಮುರಿದುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪದ್ಯಗಳಿಲ್ಲ. ಆದರೆ ಅವೆರಡಕ್ಕೂ ಪದ್ಯ ಭಾಗ ಸಮನಾಗಿದೆ. ಇವನ್ನು ಎರಡೆರಡಾಗಿ ವಿಭಜಿಸಿ ಹಾಡಲೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಹನುಮಂತನು ಸೇತುವೆಗಳನ್ನು ಮುರಿದು ಕೆಡಹಿದ ರೀತಿಯನ್ನು ಕವಿ ವರ್ಣಿಸುವ ರೀತಿ ತುಂಬ ಸ್ವಾರಸ್ಯವಾಗಿದೆ.

ಮೊದಲನೆಯದು ಬಹಳ ಸುಲಭವಾಗಿ:—'ಕಾಣುತಲೊಂದುಕ್ಷಣದಿ ಮುರಿ|ದಂದಗೆಡಿಸಿದನು'

ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಸ್ವಲ್ಪ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಿಯ : 'ಹನುಮಂತ್ತದಕೂಗಿಗೆ ಮುರಿದನು ಧೋರಗರೆಯುತಲಿ'.

ಕೂಗಿಯುದನ್ನು ಮುರಿದದು ಸಾಂಕೇತಿಕವಾಗಿ ಅಲ್ಲ-
'ಪತ್ರಿ ಹನುಮಂತನಜೊತೆಯ್ಯುಯುದ ಮುರಿದೆತ್ತನ'...

ಇದು ಅರ್ಜುನನ ಕೌಶಲಕ್ಕೆ ಕವಿ ಕನ್ನಡಿ ಹಿಡಿಯುವ ರೀತಿ ಕೂಡ. ಮಹಾಭಾರತದಲ್ಲಿ ಮುಂದೆ ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಬರುವಂತೆ, ನಾಲ್ಕನೆಯದು ಅಥೇದ್ಯವಾಗುವುದರ ಸೂಚನೆ ಕೂಡ ಧ್ವನಿತವಾಗುವಂತಿದೆ. ಅಸಾಮಾನ್ಯ ಯೋಗ್ಯತೆಯು ಕವಿಗೆ ಮಾತ್ರ ಸಿಕ್ಕುವ ಸಂಗತಿಗಳವು.

ಭಾಗವತರ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಯು ಸೊಗಸಿಗೂ ತುಂಬ ಚೆನ್ನಾಗಿ ಒದಗುವ ಪ್ರಸಂಗವಿದು. ಭಾಷೆಯು ಹದ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಿದೆ. ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು :

"ಗಂಧಮಾದನಕ್ಕೆ ಬಂದ ಕಾನನತಳದೊಳದು ಕ್ಷಣದಿ ಮುರಿದಂದ ಗಲಿಸಿದ"

"ಸೇತುಗೆ ಹನುಮಂತನ ಕೂಗಿಗೆ ಮುರಿದ"....ತನ್ನ ಸಿಲುಪ್ಪಸನ್ನು ಗನಹಿಸಿದ್ದ ಹನುಮಂತನಿಗೆ ಅರ್ಜುನನ ಬಾಣದ ಸೇತುವೆ (ಬಾಣ) ಅಣಕಿಸುವಂತಿದೆ !

"ಇಂದು ನಿನ್ನಿಂದ ಮುಂದಕೆ ಕಪ್ಯಪೀತಗೆಬಿಡು ಮಾತಿನಿಂದ ಪ್ರೀತಿ"

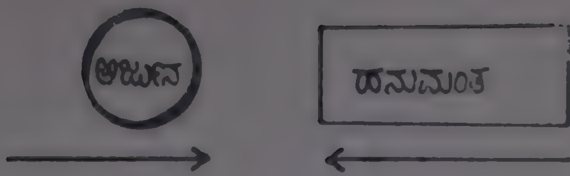
ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ಅರ್ಜುನ ಹನುಮಂತರ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ, ವೀರಾಲಾಪ, ಮೂದಲಿಕೆ, ಪರಾಭವ, ಬೇಡಗಳೂ ಉಪಾಯಗಾರರಾಗಿ ಬರುವ ವೃದ್ಧ ವಿಪ್ರನ ಚಾತುರ್ಯದ ಸಂಘರ್ಷವು. ಕೊನೆಗೆ ರಾಮ–ಆಂಜನೇಯರ ಸಂಘಟನೆಯಲ್ಲಿಯ ಇರುವ ಭಾವಗಳ ವಿನ್ಯಾಸವಿಂದಾಗಿ ವೀರ, ರೌದ್ರ, ಹಾಸ್ಯ, ಕರುಣ,

ಭಕ್ತಿರಸಗಳಿಗೆ ಸಮತೋಲವಾದ ಅವಕಾಶಗಳಿದ್ದು ರಂಜನೆಯ ಅಂಶಕ್ಕೆ ಸಾಕಷ್ಟು ಪ್ರಾಧಾನ್ಯವಿದೆ.

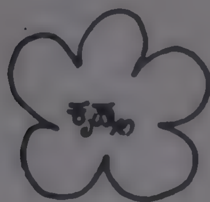
ನಮ್ಮ ಪಾರಂಪರಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಬರುವ ಕಥೆಗಳು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ಪುರಾಣಗಳ (ಎಂದರೆ ಸಂಸ್ಕೃತ ಪುರಾಣಗಳು ಮತ್ತು ಜಾನಪದ ಮೂಲದ ಕಥಾನಕಗಳು) ಅಳವಡಿಕೆಗಳು. ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ, ಅವುಗಳನ್ನು ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ವಿವಿಧ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಿಂದ ಸ್ವೀಕರಿಸಲಾಗಿದೆ. ಅದರ ಮೂಲ ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಪ್ರಾಚೀನ ಕಥಾ ಪುರಾಣ (Myth, Legend) ವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಪುರಾಣದ ಮೂಲೋದ್ದೇಶವು ಹಲವು ಬಗೆಯದಾಗಿರುತ್ತದೆ. ವೀರ ಅಥವಾ ಮಹಾಪುರುಷರ ವೈಭವೀಕರಣ, ಇತಿಹಾಸದ ಧಾರ್ಮಿಕ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನ, ಮಹಿಮಾ ಕಥನ, ಕರ್ಮಾಂಗ ಅಥವಾ ಮತೀಯ ಕ್ರಿಯೆಯೊಂದರ ವಿವರಣೆ, ಸಮರ್ಥನೆ, ನೀತಿ ಉಪದೇಶ, –ಹೀಗೆ ಒಂದು ಅಥವಾ ಹಲವು ವಿಚಾರಗಳ ಮಿಶ್ರಣದಿಂದ ಪುರಾಣ ಸೃಷ್ಟಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಕಾಲ ಮತ್ತು ಹೇಳುವವನ ಮತಧರ್ಮ, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳಿಗೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಅದು ಬದಲಾಗುತ್ತ, ಪುನಃ ಪುನಃ ರಚಿತವಾಗುತ್ತ ಹೋಗಬಹುದು. ಆದರೂ ನಮಗಿಂದು, ಅರ್ಥತಃ ಅಂದರೆ ಅದರ ಆಶಯ ತಾತ್ಪರ್ಯದಲ್ಲಿ ಅದು ಪ್ರಸ್ತುತ ಅಲ್ಲದಿರಬಹುದು. ಆದರೆ ಕಥೆ ನಮಗೆ ಪ್ರಸ್ತುತವೇ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇನ್ನೊಂದು ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾದರೆ ನಮಗೆ Myth ಪ್ರಸ್ತುತ, ಅದರ Meaning ಅಲ್ಲ. ಹೊಸ ಅರ್ಥ ನಾವು ಕೊಡುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕು. ಅದು ಕಲೆಯ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲತೆ. ಅದೇ ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆ. ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ "ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಈ ಅರ್ಥವುಂಟೆ ?" "ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಹಾಗಿಲ್ಲವಲ್ಲ" ? ಎಂಬಂತಹ ಪ್ರಶ್ನೆಗಳು ಸಂಗತವಲ್ಲ. ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ಆ ಅರ್ಥವೂ 'ಉಂಟು' ಅಥವಾ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ಸಾಧ್ಯ ಎಂದು ನಾವು ಸಂತೋಷಪಡಬೇಕು.

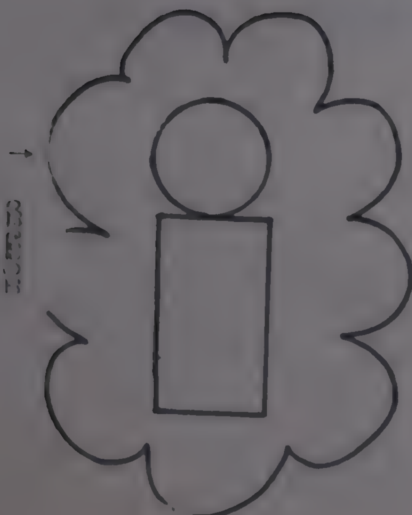
ಅನುಬಂಧ :

ಶರಸೇತು ಬಂಧನದ ಕಥೆಯ ಹಂತಗಳು ಹೀಗಿವೆ : ಅರ್ಜುನ ಹನುಮಂತರ ಇದಿರಾಗುವಿಕೆ, ಘರ್ಷಣೆ, ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರವೇಶ, ಅವನ ಪ್ರಭಾವಲಯದಲ್ಲಿ ಇವರಿಬ್ಬರೂ ಒಂದು ಶಕ್ತಿಯಾಗುವುದು.


ಅರ್ಜುನ
ಹನುಮಂತ




ಕೃಷ್ಣ



ಅನುಬಂಧ 2 : ಶರಸೇತು ಬಂಧನ ಪ್ರಸಂಗದ ಪ್ರಯೋಗದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಬರುವ ಚರ್ಚೆಗಳು, ವಿಚಾರಗಳು :

1. ರಾಮನ ಮಹತ್ಕಾರ್ಯಗಳ ವಿಮರ್ಶೆ. ರಾಮನ ಜೀವನದಲ್ಲಿ ಸೇತುಬಂಧನದ ಸ್ಥಾನ.

2. ಹನುಮಂತನಿಗೆ ವಯೋಧರ್ಮ, ಆಯಾಸ, ಮುದಿತನಗಳು ಬಾಧಿಸುವುವೆ ಎಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ.

3. ಪವಾಡ ಸಮರ್ಥರಾದ ರಾಮನಾಗಲಿ, ಕಪಿಗಳಾಗಲಿ ಸೇತುವಿಲ್ಲದೆ ಸಮುದ್ರವನ್ನೇಕೆ ದಾಟಲಿಲ್ಲ ?

4. ಗಜನೋಹಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅರ್ಜುನನಿಂದ ರಚಿತವಾದ ಬಾಣಗಳ ಸೇತುವಿನ ಬಲಾಬಲ.

5. ಕಪಿಗಳು ರಚಿಸಿದ ಸೇತುವೆಯ ಬಲಾಬಲ ಮತ್ತು ಅದರಲ್ಲಿ ಅಂತಹ ಪ್ರಯಾಸದ ಅಂಶವಿಲ್ಲವೆಂಬ ವಿಚಾರ.

6. ಮೂರು ಸಲ ಕಟ್ಟುವ ಪಂಥವೇಕೆಂಬ ಪ್ರಶ್ನೆ.

7. ಹಿರಿಯರ ಬಗೆಗೆ ಕಿರಿಯರ, ಕಿರಿಯರ ಬಗೆಗೆ ಹಿರಿಯರ ವರ್ತನೆಯ ಕುರಿತು ವಿವೇಚನೆ.

8. ವಾನರ, ಮಾನವ ವಿಚಾರ.

9. ಹನುಮಂತ ಅರ್ಜುನರ ವರ್ತನೆಯ ಬಗೆಗಿನ ಔಚಿತ್ಯ ವಿಮರ್ಶೆ (ಕೃಷ್ಣನಿಂದ).

10. ಪಂಥದಲ್ಲಿ ಸಾಕ್ಷಿಯ ಅನಿವಾರ್ಯತೆ.

11. ಸಮನ್ವಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆ–

ಬೇ. ಹೊಸ ಪಂಥಗಳು, ರಾಮಭಕ್ತಿ, ಕೃಷ್ಣಭಕ್ತಿ, ಲಿಂಗಧರ್ಮ ಇವುಗಳ ಸಮನ್ವಯದ ಆವಶ್ಯಕತೆ.

12. ಅರ್ಜುನ ಹನುಮಂತರು ಹಿಡಿದ ಸಿಲಂಫಗಳು ತಾತ್ತ್ವಿಕವ, ಆಧ್ಯಾತ್ಮಿಕ, ಕ್ಷಾತ್ರ ಆಧಾರದ ಧರ್ಮದ ಏಟು ಹಿಡಿದನೆ.

ಮುಳಿಯರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ

ಕನ್ನಡದ ಮಹತ್ವದ ಲೇಖಕರಲ್ಲೊಬ್ಬರಾದ ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಎರಡು ಕೃತಿಗಳನ್ನು ರಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು, ಸುಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ 'ಪಾರ್ತಿ ಸುಬ್ಬ' ಎಂಬ ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಬಂಧ (ಪ್ರ : ಬಾಳಿಗ ಎಂಡ್ ಸನ್ಸ್ ಮಂಗಳೂರು 1945), ಮತ್ತೊಂದು 'ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ' (ಅಪ್ರಕಟಿತ)ವೆಂಬ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ.

ಮುಳಿಯರ 'ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ' ಗ್ರಂಥವು, ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿನ ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶೆ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮಹತ್ವದ್ದಾಗಿದ್ದು, ದಿ॥ ಬಿ. ರಂಗಪ್ಪಯ್ಯ ಪುತ್ತೂರು ಅವರ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ" ಪದ್ಯಗ್ರಂಥ (1929)ದ ಬಳಿಕ ಬಂದ ಮೊದಲ ಗ್ರಂಥ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಕವಿಯೊಬ್ಬನ ಬಗೆಗೆ ಬಂದ ಮೊದಲ ಪುಸ್ತಕಇದೇ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಬಗೆಗೆ, ನಂತರ ನಡೆದ ಸುದೀರ್ಘವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಆಧಾರವಾಗಿಯೂ, ಪ್ರೇರಕವಾಗಿಯೂ ನಿಂತಿರುವ ಈ ಗ್ರಂಥಕ್ಕೆ, ಕನ್ನಡ ಸಂಶೋಧಕ ಪ್ರಪಂಚದಲ್ಲಿ ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಸ್ಥಾನವಿದೆ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗೆ ಬಂದಿರುವ ಸಂಶೋಧನ, ವಿಮರ್ಶೆಗಳ ಬೆಳಕಿನಲ್ಲಿ ಮತ್ತು ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲಾದ ವಿಷಯಗಳ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಇದನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದೆ.

●

ಈ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿ ಮುನ್ನುಡಿ, ಭೂಮಿಕೆ, ಪ್ರಬಂಧಸಾರ ಎಂಬ ಮೂರು ಭಾಗಗಳು. ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಅವರು ತಮಗೆ ಬಾಲ್ಯದಲ್ಲಿ ಹಾಡು, ಕೀರ್ತನ,

ಯಕ್ಷಗಾನ ಪದಗಳನ್ನು ಕಲಿಸಿ, ಆ ಕುರಿತ ಆಸಕ್ತಿ ಅಭಿರುಚಿ ಬೆಳೆಯುವಂತೆ ಮಾಡಿದ ತನ್ನ ತಾಯಿ ಮತ್ತು ಅಜ್ಜಿಯನ್ನು ನೆನೆದಿದ್ದಾರೆ. ಇಂತಹ ಒಸ್ಗೆಲೆ ನಮ್ಮ ಪ್ರದೇಶದ ಬಹುಮಂದಿ ಸಾಹಿತಿಗಳಿಗಿದ್ದರೂ, ಒಂದಿಬ್ಬರನ್ನು ಬಿಟ್ಟರೆ, ಈ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ಸಕ್ರಿಯವಾಗಿ ಪ್ರವೃತ್ತಿ ಅಥವಾ ವಿಮರ್ಶೆ ಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಆಸಕ್ತರಾದವರು ಕಡಿಮೆ. ಇಂತಹ ಶ್ರೀಮಂತವಾದ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾದ ಒಂದು ಕಲೆಯನ್ನು ಕುರಿತು ನಮ್ಮ ಪ್ರದೇಶದ ಸಾಹಿತಿ ಕಲಾವಿದರ ನಿರ್ಲಕ್ಷ್ಯ ಹಾಗೂ ಅನಾದರವು ನಮ್ಮ ಈ ಕರಾವಳಿಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ಇತಿಹಾಸದ ಅಕ್ಷಮ್ಯ ಅಪರಾಧಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿದ್ದು, ಇದರಿಂದಾಗಿ ಉತ್ತಮ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಲಾಭವು ಈ ರಂಗಕ್ಕೆ ತಪ್ಪಿಹೋದುದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣವೇನು ಎಂಬುದರ ಬಗೆಗೂ ಮುಳಿಯರ ಗ್ರಂಥವೇ ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿ ಉತ್ತರಿಸುತ್ತದೆ ಎನ್ನಬಹುದು. ಅವರು ತಮ್ಮ ಮುನ್ನುಡಿಯಲ್ಲಿ ಪುಟ (v, vi) ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದ ಪ್ರಾಚೀನತೆ, ಅದರ ಮಹತ್ವ, ದಕ್ಷಿಣ ಭಾರತದ ಜಾನಪದದ ಉತ್ಪತ್ತಿ ಭೂಮಿಕೆ ಇದನ್ನು ಸೂಚಿಸಿ, ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಾಹಿತ್ಯಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದ ಒಂದು ಗ್ರಂಥದ ರಚನೆಯ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಅವರು (ಪುಟ vi) "ಜನಾಂಗದ ಜೀವಂತವಾದ ಸಂಸ್ಕೃತಿ, ನಾಗರೀಕರ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗಿನದಕ್ಕಿಂತಲೂ ಸ್ಫುಟತರವಾಗಿ ಜನಪದ ಸಾಹಿತ್ಯದೊಳಗೆ ಪ್ರತಿಬಿಂಬಿಸುವುದಿಲ್ಲವೆ?" ಎಂದು ಹೇಳಿರುವುದು ತುಂಬ ಸೂಚಕವಾಗಿದೆ. ಮತ್ತು ಆ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಕನ್ನಡ ಸಾಹಿತಿಗಳೊಬ್ಬರು ತಳೆದಿರುವ ನಿಲುವು. ಅಂದಿನ ಹಲವರಿಗಿಂತ ಧ್ವನಿತವಾಗಿದೆ, ಪ್ರಯೋಗಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಇದೇ ಅರ್ಥದ ಮಾತುಗಳು ಅವರ ಬೇರೆ ಗ್ರಂಥಗಳಲ್ಲೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತವೆ. ಇಂತಹ ದೃಷ್ಟಿ ಇದ್ದುದನ್ನು ಬಿಡಿಸಿ ಅಥವಾ ಇದಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧವಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಇದ್ದುದರಿಂದಲೇ ನಮ್ಮ ಶಿಷ್ಟ ಸಾಹಿತಿಗಳನೇಕರು ಈ ಕಲೆಯ ಬಗೆಗೆ ತಾಳಬೇಕಾಗಿದ್ದಷ್ಟು ಪ್ರೀತಿಯನ್ನು ತೋರದಿದ್ದಿರುವುದೂ ನಿಚ್ಚಳವಾಗಿದೆ. ದೇಸಿಯ ಬಗೆಗಿನ ಮುಳಿಯರ ಒಲವು ಪ್ರೀತಿ ತುಂಬ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

ಭೂಮಿಕೆಯ ಆರಂಭದಲ್ಲಿ (ಪುಟ 1) ಮುಳಿಯರು ಸಾಂದರ್ಭಿಕವಾಗಿ ಬಹುಮುಖ್ಯವಾದ ಒಂದು ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸುತ್ತಾರೆ. ದಾಕ್ಷ

ಕೂಟರ ಪತನಾನಂತರ ಕನ್ನಡನಾಡಿನ ಇಳಿಗಾಲವೆಂಬುದನ್ನು ಗುರುತಿಸಿ, ಕರಾವಳಿಯು ಪ್ರದೇಶವು ಉತ್ತರ ದಕ್ಷಿಣ ಕನ್ನಡಗಳಾಗಿ ವಿಭಿನ್ನ ಪ್ರಾಂತ್ಯಗಳೊಳಗೆ ಸೇರಿದುದರಿಂದ ಸಂಪರ್ಕವು ತಪ್ಪಿಹೋದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳ ಕ್ಷೇತ್ರಕ್ಕಾದ ನಷ್ಟವನ್ನು ಅವರು ಗಮನಿಸಿರುವುದು ಅವರ ಇತಿಹಾಸ ಪ್ರಜ್ಞೆಗೆ ಸಾಕ್ಷಿಯಾಗಿದೆ.

●

'ಕವಿಯ ದೇಶಕಾಲಾದಿಗಳು' ಎಂಬ ಶೀರ್ಷಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯರು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ದೇಶ ಮತ್ತು ಕಾಲ, ಕರ್ತೃತ್ವಗಳ ಬಗೆಗೆ ಸ್ಥೂಲವಾದ ಚಿತ್ರವೊಂದನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ. ಸುಬ್ಬನ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಪ್ರಸಂಗದ–

ಧಾತ್ರೀ ಮಂಡನ ಕಣ್ವನಾಮಪುರದೊಳ್ ಮೈದೋರಿ ಭಕ್ತಾಳಿಯಂ
ಸತ್ಪಾದಾಂಬುಜ ನಾಮವರದಿಂ ತಣಿಯಿಸುತ್ತಾರಯ್ವ ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣನಾ
ಭಕ್ತೀ ಸ್ತೋತ್ರದೊಳೊಂದುಗೂಡಿ ಹರಿಯುತ್ತೀ ಪಾರ್ವತೀನಂದನಾ
ಬತ್ರೀಸಂಕೆಯ ರಾಗತಾಳ ವಿಧದಿಂ, ರಾಮಾಯಣಂ ಪಾಡಿದಂ||

–ಎಂಬ ವೃತ್ತದಲ್ಲಿ ಬರುವ 'ಕಣ್ವಪುರ' ಮತ್ತು 'ಪಾರ್ವತಿ ನಂದನ' ಎಂಬೆರಡು ಆಧಾರಗಳಿಂದ ಕವಿಯು ಕಣ್ವಪುರ-ಕಣಿಯೂರವೆಂದು ಹೆಸರುಗಳಿದ್ದ ಕುಂಬಳೆಯವನೆಂದೂ, ಅವನು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೆಂದೂ ತೋರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ರಾಮಾಯಣ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳ ಕರ್ತೃವನ್ನು ಸುಬ್ಬನೆಂದು ಒಪ್ಪುವವರಿಗೆ, ಪ್ರಸಿದ್ಧವಾದ ಜನಶ್ರುತಿಗೆ ಸರಿಹೊಂದುವ ಈ ವೃತ್ತವೇ ಆಧಾರವಾಗಿದೆ. ಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಸಂದೇಹಿಸುವವರಿಗೆ–ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಡಾ|| ಕಾರಂತರು ಈ ವೃತ್ತದ ಪಾಠವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಬೇಕಾಯಿತೆಂಬುದನ್ನು ಇಲ್ಲಿ ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಪ್ರಸಂಗದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪ್ರತಿಗಳಲ್ಲಿ ಈ ವೃತ್ತವಿದೆ– ಇತ್ತೀಚೆಗೆ ಸಿದ್ಧಾಪುರದ ಬಳಿ ನಾನು ಕಂಡ ಒಂದು ಓಲೆ ಗ್ರಂಥದಲ್ಲಿಯೂ ಈ ಪದ್ಯ ಕಂಡುಬಂದಿದೆ. (ಮತ್ತು-ಮಯರುಡು ಸುಬ್ರಾಯ ಹೆಗಡೆ ಅವರ ಬಳಿ ಇರುವ ಬೇರೆ ಪ್ರತಿ)

ಮುಳಿಯರು ಸುಬ್ಬನನ್ನು ಸ್ಥಾನಿಕ ಪಾಟಾಳಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ 'ರಾಮಾಯಣ ಪಾಡಿದಂ' ಎಂಬುದನ್ನು ಪಾಟಾಳಿ (ಅರ್ಥಾತ್ ಪಾಡಾಳಿ) ಎಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದಾಗಿ ಹೇಳುತ್ತಾರೆ.

ಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗಿನ ಸಂಶೋಧನೆಗಳಲ್ಲಿ ಎರಡು ಮುಖ್ಯ ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಡಾ॥ ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು ಮತ್ತು ದಿ॥ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು ಮಂಡಿಸುತ್ತಾ ಬಂದಿದ್ದಾರೆ. ಸುಬ್ಬನು ಸ್ಥಾನಿಕ ಪಾಟಾಳಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಕುಕ್ಕಿಲರು ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ, ಕಾರಂತರು ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡಿಲ್ಲ. ಅವರು ಮಾಲೆಯಾಳಂ ವರ್ಗಕ್ಕೆ ಸೇರಿದವನೆಂದಿದ್ದಾರೆ. (ಕಾರಂತ : 1963 : ಮುಖ) ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ ಕೋರ್ಟಿನ ದಾಖಲೆಯೊಂದನ್ನು ಅರ್ಥೈಸುವಲ್ಲಿ ಅವರಿಗಾದ ಗೊಂದಲವೇ ಕಾರಣ. (ಅದೇ ಪುಟ : 209–219 ಮತ್ತು ಅನುಬಂಧ) ಇರಲಿ.*

ಮುಳಿಯರು ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರ್ಧರಿಸಲು ಬಳಸಿದ ದಾಖಲೆಗಳು ಎರಡು. ಒಂದು 1877ರ ದಸ್ತಾವೇಜು, ಮತ್ತೊಂದು 1848ರ ದಾವೆಯೊಂದರ ರಾಜಿ ಅರ್ಜಿ. ಇದರಲ್ಲಿ ಪಾ.ಸಂ.ಕಯ್ಯ ಮತ್ತು ಪಾಟಾಳಿ ಸುಬ್ಬರಾಯರ ಮಗ ಕೃಷ್ಣಯ್ಯ ಅವರ ಸಾಕ್ಷ್ಯಗಳಿವೆ. ಸಂಕಯ್ಯನೆಂದರೆ ಸುಬ್ಬನ ಮೊಮ್ಮಗನೆಂದೂ ತೀರ್ಮಾನಿಸಿ, ಅವನ ಕಾಲವನ್ನು 1787–1862 ಎಂದು ತೀರ್ಮಾನಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜತೆಗೆ, ಸುಬ್ಬನು ಕುಂದಾಪುರದ ಕುಂಭಾಶಿ ಆನೆಗುಡ್ಡ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಟ ನಡೆಸಿದ್ದನೆಂಬುದನ್ನು ಸೂಚಿಸುವ "ದಯಮಾಡೋ ವಿಘ್ನರಾಜ" ಎಂಬ ಹಾಡನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ, ವಂಶಗಳನ್ನು ಗುರುತಿಸುವ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನವೆಂಬ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ, ಅವರಿಗೆ ದೊರೆತ ಸಾಮಗ್ರಿಯ ಮಿತಿಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲೂ ಈ ಶೋಧನೆ ಶ್ಲಾಘ್ಯವಾಗಿದ್ದರೂ, ಸುಬ್ಬನ ವಂಶಚಿತ್ರದ ರಚನೆಯು ತೀರ ಊಹಾಪೋಹವಾಗಿದೆ ಎನ್ನಬೇಕಾಗಿದೆ.

* ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ನನಗೆ ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟವರು ಶ್ರೀ ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲಭಟ್ಟರು.

ಮುಳಿಯರು ಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತ "ಅತನ ಪೂರ್ತಿ ತಿರಿದುಂಡುದು, ಕೀರ್ತಿಗುರಿಗೊಂಡುದು" (ಪುಟ 21) ಎಂದಿರುವ ಮಾತೂ, ಸುಬ್ಬನ ತಿರಿದುಂಡ ಸ್ಥಿತಿ ಬೇರೆಡೆ ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡುದೂ, ಒಂದು ವಿಶಿಷ್ಟ ಕಾರಣದಿಂದೆನಿಸುತ್ತದೆ. ಮುಳಿಯರೂ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಬಡತನದಿಂದ ಬೇರೆ ಊರು ಬಿಟ್ಟು, ತಿರಿದುಂಡು, ಸಂಗೀತ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳನ್ನು ಕಲಿತವರು. ಹೀಗಾಗಿ ಸುಬ್ಬನ ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಬದುಕಿನ ಚಿತ್ರವನ್ನೇ ಕಂಡುದರಿಂದ ಅವನ ಬಗೆಗೆ ಮುಳಿಯರಿಗೆ ವಿಶೇಷವಾದ ಆದರ ಬೆಳೆದಿರಬೇಕು.

●

ಸುಬ್ಬನ ಬಗೆಗಿನ ಮುಳಿಯರು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ಕಾಲವನ್ನು ಡಾ. ಕಾರಂತರು ಮತ್ತು ಕುಕ್ಕಿಲರು ಇಬ್ಬರೂ ಮೊದಲು ಒಪ್ಪಿ, ಆದರ ಮೇಲಿಂದ ಬೇರೆ ವಿಷಯಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿಸಿ, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇಲ್ಲಿ ಕಾರಂತರು ಒಪ್ಪಿದ್ದು ಎಂದರೆ ಸುಬ್ಬನೆಂಬ ಒಬ್ಬ ಭಾಗವತ ಇದ್ದಿರಬಹುದು ಎಂದು. ಅವನು ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃವೆಂದಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಎಂಬುವನ ಕಾಲ ದೇಶಗಳು ಅವರಿಗೆ ಅಪ್ರಸ್ತುತ. ಮುಳಿಯರು ಮತ್ತು ಮೊದಲು ಕುಕ್ಕಿಲರು ಹೇಳಿದ್ದ ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ (18ನೇ ಶತಕದ ಕೊನೆ. 19ರ ಆದಿ)ಕ್ಕೆ ಮೊದಲಿನ ರಾಮಾಯಣ ಪ್ರಸಂಗಗಳು (ಸುಬ್ಬನದೆಂದು ಹೇಳಲಾದುವುಗಳು) ಕಾರಂತರಿಗೆ ದೊರಕಿದುದರಿಂದ, ಅವರು ಆ ಸುಬ್ಬನ ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ಪ್ರಶ್ನಿಸಿದುದು ನ್ಯಾಯವೇ ಆಗಿತ್ತು. ಕುಕ್ಕಿಲರೂ ಕೂಡಾ, ನಂತರ (ಪಾ.ಯ. 1975) 17ನೇ ಶತಕದ ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ದೊರೆತುದನ್ನು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಕಾರಂತ: 1967: ಯಬ) (ಕುಕ್ಕಿಲ: ಕೋಟೆಕಾರಿನಲ್ಲಿ ಮಾಡಿದ ಭಾಷಣ : 1962) ಕಾರಂತರು ಸುಬ್ಬನನ್ನು ಕವಿಯೆಂದು ಒಪ್ಪಿಲ್ಲ. ಭಾಗವತನು ಮಾತ್ರವೆಂದೂ ಸುಬ್ಬನವೆನ್ನಲಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳು 1800ಕ್ಕಿಂತ ಬಹಳ ಪೂರ್ವದಲ್ಲಿ ರಚಿತವಾದುವೆಂದೂ ಕಾರಂತರ ಹೇಳಿಕೆ. ಕುಕ್ಕಿಲರು ಕಾರಂತರು ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕಾಲ ನಿರ್ಣಯ ಮಾಡಿದುದನ್ನೆ ಪ್ರಶ್ನಿಸಿ ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲ 1800ರ ಬಳಿಕ ಎಂದು ಹೇಳಿದರೂ, ನಂತರ ಸುಬ್ಬರು ಇಬ್ಬರಿರಬೇಕೆಂದೂ, 1800ರ ಸುಬ್ಬನು ಭಾಗವತನೆಂದೂ, ಕವಿ ಸುಬ್ಬನಂ

1600 ರಲ್ಲೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಕುಕ್ಕಿಲ: ಪ್ರಾಯ: ಪೀಠಿಕೆ) ಸುಬ್ಬನ ಕಾಲದ ಕುರಿತೂ ಹೀಗೆಯೇ ಚರ್ಚೆ ನಡೆದಿದೆ. ಕಾರಂತರು: ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕೊಟ್ಟುದವನೆ? ಎಂಬ ಸಂದೇಹವನ್ನು ಮೊದಲಾಗಿ ಎಬ್ಬಿಸಿ, ಅಜಪುರದ (ಅಮಾಸ್ಯ) ಸುಬ್ಬನೂ, ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನೂ ಅಭಿನ್ನರೆಂದೆಣಿಸಿ ಮುಂದುವರಿದರು. ಆ ಬಳಿಕ (ಮುಬ. 1963) ಅವರು ಇತರರು ಸುಬ್ಬನವು ಎನ್ನುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಕರ್ತೃವು ಅಜ್ಞಾತನೆಂದೂ ಕಣ್ವಪುರ ಕೃಷ್ಣನ ಭಕ್ತನೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಮುಳಿಯರು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ ಸುಬ್ಬನ ದೇಶವನ್ನೊಪ್ಪಿ ಕಾಲವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಕಾರಂತರು ಕಾಲವನ್ನೊಪ್ಪಿ ದೇಶವನ್ನು ಒಪ್ಪಿ, ಕರ್ತೃತ್ವವನ್ನು ನಿರಾಕರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಒಂದು ಪ್ರಮುಖ ವಾದ ಚರ್ಚೆಗೆ ಮುಳಿಯರ ಸಂಶೋಧನೆಯಿಂದ ಚಾಲನೆ ದೊರೆತಿದೆ.

●

“ಯಕ್ಷಗಾನ, ಅದರ ಮೂಲ, ಬೆಳವಣಿಗೆ” ಎಂಬ ಅಧ್ಯಾಯದಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಗ್ರಂಥದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯನ್ನು ಪ್ರಸ್ತಾಪಿಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಕುರಿತು ಒಂದು ಸ್ಥೂಲ ವಿವೇಚನೆಯನ್ನು ಮಾಡಿದ್ದಾರೆ.

“ಯಕ್ಷಗಾನ”ವೆಂಬುದು, ಒಂದು ಗಾನಶೈಲಿಯ ಹೆಸರು. ಅದು “ಗಂಧರ್ವಗಾನ” ವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಂವಾದಿಯಾದ ಪದ. ಕಿನ್ನರಗಾನವೆಂಬುದೂ ಇವರದೇ ಒಂದು ಕವಲು. ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಗ್ರಂಥವಿಲ್ಲದಿರುವುದಕ್ಕೆ ಭರತನ ನಾಟ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ, ನಾರದ ಸಂಗೀತ ಮೊದಲಾದ ಗ್ರಂಥಗಳು–ವ್ಯಾಪಕವಾದ ಅಧ್ಯಾಯವುಳ್ಳವು. ಅವೇ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕೂ ಅನ್ವಯ–ಇದು ಮುಳಿಯರ ಒಂದು ಅಭಿಪ್ರಾಯ (ಪುಟ 23, 24). ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಒಂದು ಗಾನಶೈಲಿ ಎಂಬುದನ್ನು ಬಹುಮಂದಿ ವಿಮರ್ಶಕರು, ಕಾರಂತರಾದಿಯಾಗಿ ಒಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕುಕ್ಕಿಲರು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷ-ಗಾನ ಎಂಬುದು ಮೂಲತಃ ಗಾನವಿಶೇಷವಲ್ಲವೆಂದೂ, ಒಂದು ಗೀತಪ್ರಬಂಧ ವಿಶೇಷವೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಕುಕ್ಕಿಲ : ಪ್ರಾಯ 1975 ಪೀಠಿಕೆ xv) ಪ್ರೊ|| ಜಿ. ವೆಂಕಟಸುಬ್ಬಯ್ಯನವರೂ ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದಕ್ಕೆ ಮೂಲತಃ ಗೇಯ ಪ್ರಬಂಧ ಜಾತಿ ಎಂಬ ಅರ್ಥವೇ ಇತ್ತೆಂದು ತಿಳಿಸಿರುವರು (ಪತ್ರ ಮೂಲಕ ನೀಡಿದ ಮಾಹಿತಿ).

ಈ ಅಭಿಪ್ರಾಯಂದ ಒಂದಂ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಮುಳಿಯರಿಗೂ ಇದ್ದಿತು. (ಪುಟ 24) 'ಯಕ್ಷಗಾನ'ವೆಂದರೆ, 'ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಬಂಧ'ವೆಂದು ಭಾವಿಸಬಾರದು ಎಂದು ಹೇಳಿ, ಗೋವಿಂದ ದೀಕ್ಷಿತನ ಸಾಹಿತ್ಯ ಸುಧಾ ಗ್ರಂಥದ "ಶ್ರೀ ರುಕ್ಮಿಣೀ ಕೃಷ್ಣ ವಿವಾಹ ಯಕ್ಷಗಾನಂ ಪ್ರಬಂಧಾನಪಿ ನೈಕಭೇದಾನ್" ಎಂಬುದನ್ನು ಉದಾಹರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಇದೇ ಶ್ಲೋಕವು ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬುದು ಪ್ರಬಂಧ ವಿಶೇಷವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತಿದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು.

ಮುಳಿಯರು ಸೂಚಿಸಿರುವ ತುಂಬ ಕುತೂಹಲಕರವಾದ ಅಂಶವೆಂದರೆ, 'ಯಕ್ಷರಾತ್ರಿ' ಎಂಬ ಶಬ್ದದ ವಿವೇಚನೆ. ಯಕ್ಷ-ಕುಬೇರ ಸಂಬಂಧ, ಅಲ್ಲಿಂದ ಧನಾಧಿಪತಿಯಾದ ಕುಬೇರನಿಗೂ 'ಯಕ್ಷರಾತ್ರಿ' ಎಂದರೆ ದೀಪಾವಳಿ ಹಬ್ಬದಲ್ಲಿ ಲಕ್ಷ್ಮೀಪೂಜೆ ಇರುವುದನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿ, 'ಯಕ್ಷರಾತ್ರಿ'ಯಾದ ದೀಪಾವಳಿಯಿಂದೇ ನಮ್ಮ ಆಟದ ಮೇಳಗಳು ತಿರುಗಾಟ ಆರಂಭಿಸುವುದನ್ನೂ ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿ ಸಂಬಂಧ ಕಲ್ಪಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಜತೆಗೆ ಯಕ್ಷರು ಮೂಲತಃ ದಕ್ಷಿಣದವರಾಗಿದ್ದು, ರಾವಣನಿಂದ ಕುಬೇರನ ಪರಾಭವವಾಗಿ ಕುಬೇರನು ಅಲಕಾವತಿಗೆ ಹೋದ ಬಳಿಕ, ಯಕ್ಷರು ಇಲ್ಲೇ ಉಳಿದವರೆಂಬ ಪೌರಾಣಿಕ ಸಂಗತಿಯನ್ನು ಇದಕ್ಕೆಹೊಂದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಇವು ತುಂಬ ಚಾತುರ್ಯದ ಸಲಹೆಗಳು, ಇವುಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅಗತ್ಯ.

●

ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಶೋಧನೆಯಲ್ಲಿ ಬಹು ಉಲ್ಲೇಖಗೊಂಡು ಚರ್ಚಿತವಾದ ಒಂದು ಪದ್ಯ, ಅಗ್ಗಳನ ಚಂದ್ರಪ್ರಭಾ ಪುರಾಣದ ಈ ಪದ್ಯ (ಚಂದ್ರಪ್ರಭ ಪುರಾಣ 7.97)

"ತಾಳಮನಿತ್ತು ಸುಮ್ಮನಿಸದೊತ್ತುವ ಪಂಚಮುಸುಣ್ಣ ರಕ್ಕಣಂ
ಮೇಳತೆಯಿಲ್ಲ ಬೀಣೆಯ ಸರಂ ಬಿಡದಿಲ್ಲಿಯೆನಿಪ್ಪ ಠಾಯೆಯಿಂ
ದಾಣತಿ ಮಾಡಿ ಸಾಳಗದ ದೇಸಿಯ ಗೀತಮನಂದು ಪಾಡುವಿಂ
ಪಾಣನನೂರ್ವರಾಧಿಪತಿ ಲೀಲೆಯಿಂದೆಕ್ಕಲಗಾಣಕೊರ್ವನಂ ಕೇಳುತ್ತ
ಮಿರ್ದನಂ.

ಇದು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಸಂಗೀತಕ್ಕೆ ತುಸು ಭಿನ್ನವಾಗಿದ್ದ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ದೇಸಿ ಗಾನವನ್ನು ಸೂಚಿಸುವುದೆಂದು ಮುಳಿಯರ ಮತ. ಡಾ|| ಕಾರಂತರು (ಯಕ್ಷ : 1957) ಇದನ್ನೊಪ್ಪಿದ್ದಾರೆ. ಆದರೆ ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟರು (ರಾಷ್ಟ್ರಮತ ವಿಶೇಷ ಸಂಚಿಕೆ : 1961) ಮತ್ತು ಚಿಟಗುಪ್ಪಿ ಭೀಮರಾವ್ (ಯಕ್ಷಗಾನ ಚರಿತ್ರೆ: ಮುದ್ದಣ ಶತಮಾನೋತ್ಸವ ಸಮಿತಿ: 1970) ಏಕಲ, ಯುಗಲ, ವೃಂದವೆಂಬ ಗಾನಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಏಕಲಗಾನವೆಂದು ಸವಿಮರ್ಶವಾಗಿ ಸಾಧಿಸಿದ್ದಾರೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ ಪದ, ಮೆಲ್ವಾಡು, ಪಾಡು, ಬಾಜನೆ, ಗಸ್ತು, ಬೆದಂಡೆಗಳೆಂಬ ನಾಗವರ್ಮನಿಂದ ಹೇಳಲ್ಪಟ್ಟ ರಚನೆಗಳನ್ನು ಹೆಸರಿಸಿ, ಅವು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರಾಚೀನರೂಪಗಳೆಂದಿದ್ದಾರೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಬಾಜನೆಗಬ್ಬವು ವಾಚನ ಕಾವ್ಯವೆಂಬುದರ ತದ್ಭವವೆಂದೂ, ಬೆದಂಡೆ ಎಂದರೆ ವೈದಂಡಿಕವೆಂದೂ ಹೇಳಿರುವ ಕುಕ್ಕಿಲರು, ಉಳಿದ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯರನ್ನು ಅನುಮೋದಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಶಬ್ದಾರ್ಥ, ಪ್ರಾಚೀನತೆಗಳ ಪರಿಶೀಲನದಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯರ ಗ್ರಂಥವೇ ನಂತರದವರಿಗೆ ಪ್ರೇರಣೆ ಒದಗಿಸಿದೆ.

ಆಟ ಮತ್ತು ಮೇಳದ ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಚಯ ಮಾಡುವಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯರು (40-50) ಕೆಲವು ಕಲಾವಿದರನ್ನೂ, ಸಾಮಗ್ರಿಗಳನ್ನೂ, ಸಭಾಲಕ್ಷಣವನ್ನೂ ಸೂಚಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ ತೆಂಕು, ಬಡಗು ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸಿ ಬರೆದಿದ್ದಾರೆ. ಬಡಗು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಭಾಗವತನೊಂದಿಗೆ ವೇಷಧಾರಿಯೂ ಹಾಡುವ ಕ್ರಮ, ಅಭಿನಯದ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ಮತ್ತು ಬಡಗಣ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅಬ್ಬರವನ್ನು ಉಲ್ಲೇಖಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಸಿರಿಮುಡಿ ಅಥವಾ ಮುಂಡಾಸಿನ ಬಗೆಗೆ ಬರೆಯುತ್ತಾ, ಇದು ಬಟ್ಟೆ ಜರಿಗಳಿಂದ ಸುತ್ತಿ ಕಟ್ಟುವಂತಹದೆಂದೇ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. (ಈಗ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಿರಿಮುಡಿಯು ತಯಾರಿಸಿಟ್ಟ ಕ್ರಮದ್ದು, ಆ ದಿನ ಜೋಡಿಸಿ ಕಟ್ಟುವಂತಹದಲ್ಲ. ಹಿಂದೆ ಬಡಗಿನಲ್ಲಿದ್ದಂತೆಯೇ ಇಲ್ಲೂ ಇದು

ಇತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಮುಳಿಯರ ಉಲ್ಲೇಖ ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ) ಈ ಉಲ್ಲೇಖಗಳು ಐತಿಹಾಸಿಕ ಮಹತ್ವವುಳ್ಳವುಗಳು.

●

ಪ್ರಬಂಧಸಾರ ಎಂಬ ಎರಡನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯರು ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳಿಂದ ಕೆಲವು ಅಂದವಾದ ಹಾಡುಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು, ಅದರ ಜತೆಗೆ ಸಂದರ್ಭವನ್ನೂ, ಪದಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸೊಬಗನ್ನೂ ವಿವರಿಸಿ, ಸುಬ್ಬನು ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಮಟ್ಟದ ಕವಿಯೆಂಬುದನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ವಿಸ್ತಾರವಾಗಿ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಈಗ ರೂಢವಾಗಿರುವ ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಪಾಠಗಳನ್ನು ಮುಳಿಯರು ಉದ್ಧರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಉದಾ :

ಬೇರು ಕಡಿದ ಮೇಲೆ ಮರ । ಮೇರಿ ಚಿಗುರಿ ನಿಗುರಲುಂಟೆ
ನಾರಿಹುಲು ಮನುಜ ಗರ್ಜಿ । ಸೋರಿ ಸರಿವನೆ ॥

(ಸೀತಾಪಹಾರ)

ಸೀತಾಪಹಾರ- ತಂದೆಲ್ಲದೆ ಬಿಡದೆ ಬುದ್ಧಿ । ಬಂದುದಾದಡೆನ್ನೊಳುಹೇ
ರಾವಣ- ಗೆಂದು ಕೇಳ್ವಭಾವ ವೇತ । ಕೊಂದಿತೊ ಕಾಣೆ ॥
ಮಂಡೋದರಿ ತಪ್ಪನರಿಯ ಕೇಳ್ವನೇ ಮನ । ಕೊಪ್ಪಿದುದನು
ಸಂವಾದ ಪೇಳ್ದನೆಂದು
ದರ್ಪದಿಂದ ದಾನವೇಶ । ನುಪ್ಪಡಿಸಿದ ॥

—ಈ ಅಧಿಕ ಪಾಠವಂತೂ ತುಂಬ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದದ್ದು.

ವಾಲಿ ಸಂಹಾರದ- ವಾನರಧಿಪತಿ ನೀ ಕೇಳೆನ್ನ ಮಾತ ।
ರಾಮನು ವಾಲಿಗೆ ನೀ ನಿನ್ನನೆಣಿಸಿ ಜರೆವುದಿಂದ್ರಜಾತ
ಹೇಳಿದ ಮಾನವಲ್ಲದ ಧರ್ಮಘ್ನರ ತಲೆ ಕಡಿವು ।
ಸಮಾಧಾನ ಕ್ಷೋಣಿ ಭಾರವ ನಿಳುಹುವೆಮ್ಮ ಬರುವು

....ಮಾಯಾ ಮಾಲಿನ್ಯವ ನುಳಿಸೊಲ್ಲಿ....
ಒಂದೇ ಬುದ್ಧಿಯೊಳೆಲ್ಲ ಸತ್ಯಾನುಸಾರ । ಬಂದಿರು ತಣಿವುದು ಸಂಸಾರಸಾರ

ಎಂಬ ರಾಮನ ಮಾತಿನ ಪದ್ಯವು-'ಸಮ್ಮ ಸೀಮೆಯಂನೇ ತಮ್ಮನರಳಿಸಿ ಕೊಳುವೂ' ಎಂಬ ವಿಭೀಷಣ ಸೀತೆಯ ಮಾತು, 'ಕೆಡುಂಗಜ್ಜವನುಳಿವುದೆ ಯಶವಂದೆಣಿಸಲಿ' ಎಂಬ ರಾಮನ ಸಂದೇಶ, "ಸೀತಾವಲ್ಲಭ ರಾಮಂದೂತ ನಂಗವನೆಂದು" "ವೇದ ಬಾಯೊಳುಂಟು ಶಾಸ್ತ್ರ ಬಗೆಯಂನೆಂಟು। ಕೋದಿಹ ಬಲೆ ಕೈಯೊಳಗೇನಾತ್ಮ" ಎಂಬ ಅಂಗದನ ನುಡಿಗಳು,-ಈ ಎಲ್ಲ ಭಿನ್ನಪಾಠ ಗಳು ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾಗಿದ್ದು, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೂ ಅನುಕೂಲ ವಾಗಿವೆ. ಇವನ್ನು ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಪಾದನೆಯಲ್ಲಿ ಅಳವಡಿಸುವುದು ಆವಶ್ಯಕ. ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಮುಳಿಯರು ಆಕರಗಳನ್ನು ಉದ್ಧರಿಸಿಲ್ಲ.

'ಏನಾತ್ಮ' ಎಂಬ ಪದಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ (ಅಂಗದ ಸಂಧಾನ) ತುಳುವಿನ 'ಇಂಚ್ಯ', 'ಬ್ಯಾ' ಎಂಬುದರಿಂದ ಉದ್ಭೂತವಾದುದೆಂಬ ಮುಳಿಯರ ಸೂಚನೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದೆ (ಪುಟ 105).

ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುವಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯರು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಕವಿತೆ, ಕಾವ್ಯಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ರೀತಿಯನ್ನೆ ಅನುಸರಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಹಾಗಾಗಿ ಸರಳವಾಗಿರುವ ಈ ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಹೆಚ್ಚಿನೆಡೆ ಅವರು ಯಾವದೇ ವಿವರಣೆ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಗಳನ್ನು ನೀಡಿಲ್ಲ. ಕೆಲವು ಅಲಂಕಾರ ಸೂಚನೆಗಳನ್ನು ಮಾತ್ರ ನೀಡಿ ಉಳಿದೆಡೆ ಪದ್ಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಮಾತ್ರ ಪ್ರಶಂಸಿಸಿ, ಅದರ ರಸಾಸ್ವಾದನೆಯನ್ನು ವಾಚಕರಿಗೆ ಬಿಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

ಇವರ ಬದಲಾಗಿ, ಸುಬ್ಬನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸೊಬಗನ್ನು ಹೇಳುವುದಕ್ಕೆ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಚೌಕಟ್ಟನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಾರ್ಯವನ್ನವರು ಮಾಡಲಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ ಒಂದು ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ನೆಲೆ, ಅದನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸುವ ರೀತಿ ಬೇರೆ. ಪ್ರಯೋಗ, ಪ್ರಸಂಗದ ನಡೆ, ಅದರಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಇರುವ ಅವಕಾಶ ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಲು ಸಂದರ್ಭ ಒದಗುತ್ತದೆ. ಈ ದೃಷ್ಟಿಗಳಿಂದ ಮುಳಿಯರು ಸುಬ್ಬನ ಕೃತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಿತ್ತು ಎಂದು ನಮಗನಿಸ ದಿರುವುದಿಲ್ಲ.

ಸುಬ್ಬನದಾದ ಪುತ್ರಕಾಮೇಷ್ಟಿ-ಸೀತಾಕಲ್ಯಾಣ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಅವರು ಪರಿಶೀಲಿಸಿಲ್ಲ. ಆ ಕಾಲಕ್ಕಿನ್ನೂ ಅದೂ ಸುಬ್ಬನದೆಂದು ನಿರ್ಧಾರವಾಗಿರಲಿಲ್ಲ ವೆಂದು ತೋರುವುದು. ಮೇಲಾಗಿ, "ಧಾತ್ರೀಗುತ್ತಲು ನಾವು ಕಣ್ವಪುರದಿ-ರಾಮಾಯಣಂ ಪಾಡಿದ" ಎಂಬ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವೃತ್ತವು ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಪ್ರಸಂಗ ದಲ್ಲಿರುವುದರಿಂದ ಸುಬ್ಬನ ರಾಮಾಯಣ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದಿಂದಲೇ ಆರಂಭವೆಂದು ಅವರು ಗುಣಿಸಿದ್ದಾರೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ.

ಮುಳಿಯರು ಪಂಚವಟಿ ಪ್ರಸಂಗದ ಮೊದಲ ಭಾಗ, ಸೀತಾಪಹಾರದ ವರೆಗಿನ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ತಮ್ಮ ಪರಿಗಣನೆಯಿಂದ ಸಂಪೂರ್ಣವಾಗಿ ಬಿಟ್ಟಿರುವುದು ಸೋಜಿಗದ ಸಂಗತಿಯಾಗಿದೆ. ಏಕೆಂದರೆ, ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯ ರಚನಾ ಪ್ರತಿಭೆಯ ಉತ್ಕೃಷ್ಟವಾದ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿವೆ-ಶೂರ್ಪ ನಖಿಯ ಪ್ರವೇಶ, ರಾಮ ಶೂರ್ಪನಖಿ ಸಂವಾದ, ರಾವಣ-ಜಟಾಯು ಸಂವಾದ ಮೊದಲಾಗಿ.

ಹಾಗೆಯೇ, ಸುಬ್ಬನ ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ರಚನೆ, ಬಂಧಗಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಅನ್ಯತ್ರ ಕಾಣದ ಮಾದರಿಗಳು ಎಂಬ ವಿಚಾರವೂ, ಛಂದಸ್ಸು, ಗಮಕ, ಹಾಡುಗಬ್ಬಗಳ ತಜ್ಞ ವಿದ್ವಾಂಸರಾದ ಮುಳಿಯರ ಗಮನಕ್ಕೆ ಹೇಗೋ ಬಾರದೆಹೋಗಿದೆ.

●

ಮುಳಿಯರು ತಮ್ಮ ಕೃತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಇತಿಹಾಸಕ್ಕೆ ಅತಿ ಮಹತ್ವ ದ್ದೆನಿಸಿದ ದಾಖಲೆಗಳನ್ನು ಮೊತ್ತಮೊದಲಾಗಿ ಮಂಡಿಸಿದ್ದಾರೆ. ಒಂದು 'ದಯಮಾಡೊ ದಣಿದು ಬಂದಾತ ಎಂಬ ಹಾಡು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನು ಆನೆಗುಂಡ್ಡ ಕಾರಂತರ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತಿರುಗಾಟ ಮಾಡಿದ ಉಲ್ಲೇಖವಿದೆ. (ಲೇಸಪಾಲಿಸು ಕಾರಂತನ ಮೇಳದೊಳಗೆ ಪಣ್ಮಾಸ ಸಂಚರಿಸಿ ಊರಿಗೆ ಸಾರುವಂದದಿ || ಇತ್ಯಾದಿ. ಪುಟ 16). ಇನ್ನೊಂದು ಧರ್ಮಸ್ಥಳ ಮಂಜಯ್ಯ ಹೆಗ್ಗಡೆ ಅವರಿಗೆ ಮೈಸೂರು ಮುಮ್ಮಡಿ ಕೃಷ್ಣರಾಜ ಒಡೆಯರು ಬರೆದ ಪತ್ರ.

ಇದರಲ್ಲಿ ಕುಮಾರ ಹೆಗ್ಗಡೆ ಅವರ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಧರ್ಮಸ್ಥಳದಿಂದ ಆಟದ ಮೇಳವು ಹೋದುದು, ಅದು ನಷ್ಟಪ್ರಾಯವಾಗಿ ಪುನಃ ಕಳಿಸಬೇಕೆಂದೂ ತಿಳಿಸಿದ್ದು ಇದೆ. ಓಂವಿಸ ಆಂಗೀರಸ ಸಂವತ್ಸರ, 1812ರಲ್ಲಿ ಮೈಸೂರಿಗೆ ಮೇಳವು ಹೋಗಿತ್ತೆಂಬುದನ್ನು ಈ ಪತ್ರವು ಸಿದ್ಧಪಡಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದನ್ನು ಅವರು ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ.

●

ಪ್ರಬಂಧದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಸುಬ್ಬನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಬಗ್ಗೆ ಬಗೆಯುತ್ತ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಉತ್ತಮವಾದ ಗುರಿಗಳೆಡೆಗೆ ಹರಿಯುವ ಅಂತಶ್ಶಕ್ತಿಯೆಂದೂ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯೆಂದರೆ ಬರಿಯ ಕಲಿತು ಬರುವುದಲ್ಲ ಕಲೆತು ಬರುವುದೆಂದೂ ಹೇಳಿದ್ದಾರೆ. ಇದೇ ವಿಚಾರಗಳು ಇನ್ನೊಂದು ಬಗೆಯಿಂದ ಅವರ "ಸಂಸ್ಕೃತಿ" ಎಂಬ ಪುಸ್ತಕದಲ್ಲಿಯೂ ಕಾಣುತ್ತವೆ.

ಸುಬ್ಬನಿಗೆ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿಯಾಗಿ ಮುಳಿಯರು ಬರೆದ 'ಎದೆಯಾರತಿ' ಎಂಬ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ–(ಪುಟ 119)

ತಿರಿದುಂಬ ಪರದೇಶಿಯೆನಿಸುತ
ಹಾಡೆ ಜನಕನೆದೆ ಯೊಸರಿತ್ತು
ದೇಶವೇನು ಪರದೇಶವನಖಿಳ
ದೇಶವೊಲಿಯಿಂ ಹರಗತ್ತು

ಎಂಬಲ್ಲಿ ಮುಳಿಯರ ಬಾಳಿಗೆ ಸುಬ್ಬನ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವದ ಸಾಮ್ಯ, ಸಾಧನೆಗಳೆರಡರಿಂದಲೂ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಬಂದುದು ವೇದ್ಯವಾಗುತ್ತದೆ. 'ಅಸಂತರಂಗದಿನಿಂದು ಹಾಡು ಮಾನಸಂ ದಿಂತಣಗೆ ಕನ್ನಡ ನಾಡು' ಎಂದಿರುವುದು ಅವನಿಗೆ ಒಪ್ಪಿಸಿದ ಅರ್ಘ್ಯ ಶ್ರದ್ಧಾಂಜಲಿಯಾಗಿದೆ.

●

ಶಿವರಾಮಪ್ಪಯ್ಯನವರು ಬರೆದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ 'ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ' ಇದು ಅಪ್ರಕಟಿತ. ಇದು ಅವರ ಮೊತ್ತ ಮೊದಲ ಕೃತಿ. ಇದನ್ನು ಅವರು ಪ್ರಾಯಶಃ ತಮ್ಮ ವಯಸ್ಸಿನ ಹದಿನೆಂಟನೆಯ ವರ್ಷಕ್ಕೂ ಮೊದಲೇ ಬರೆದಿರಬೇಕು. 1888ರಲ್ಲಿ ಜನಿಸಿದ ಅವರು 1906ರ ವರೆಗೆ ಊರಲ್ಲಿದ್ದರು. 1906–1910ರ ತನಕ ದೇಶಾಂತರವಿದ್ದು, ಕೇರಳ, ಮೈಸೂರುಗಳಲ್ಲಿ ಅಧ್ಯಯನ ನಡೆಸಿ ಅನಂತರ 1910ರಲ್ಲಿ ಊರಿಗೆ ಮರಳಿದರು. ಅವರ 'ಚಂದ್ರಾವಳಿ ವಿಲಾಸ' ಪ್ರಕಟವಾದದ್ದು 1913ರಲ್ಲಿ. ಅವರ ಶೈಲಿ, ಕಾವ್ಯಗುಣಗಳನ್ನು ನೋಡಿದರೆ, 'ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ'ವನ್ನು ಅದಕ್ಕಿಂತ ಸಾಕಷ್ಟು ಹಿಂದೆಯೇ ಬರೆದಿರಬೇಕೆಂದು ಸ್ಪಷ್ಟವಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗಿದ್ದರೆ ಅದು 1906ಕ್ಕೆ ಮೊದಲೇ ಬರೆದುದಾಗಿರಬೇಕು. ಚಂದ್ರಾವಳಿ ವಿಲಾಸದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವ ಪ್ರೌಢತೆ, ವಯಸ್ಸಿನ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾತ್ರ ಆಗಿರದೆ, ದೇಶಾಂತರ ವಾಸದ ಅಧ್ಯಯನದ ಫಲವೂ ಆಗಿದೆ. ಆ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಅವರಲ್ಲಾದ ದೊಡ್ಡ ಮಾರ್ಪಾಡು 'ಚಂದ್ರಾವಳಿ ವಿಲಾಸ'ದಲ್ಲಿ ಕಾಣುತ್ತದೆ (ಈ ವಿಚಾರ ವನ್ನು ಸೂಚಿಸಿದವರು ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರು).

ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣದ ಕಥೆ 'ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣ ಬೋಧಾಮೃತ' ಎಂಬ ಗ್ರಂಥದ್ದು (ಶ್ರೀಕೃಷ್ಣ ಬೋಧಾಮೃತಸಾರ : ದೇವನಹಳ್ಳಿ ಶಂಕರಶಾಸ್ತ್ರಿ. ಟಿ. ಎಸ್. ಕೃಷ್ಣಯ್ಯಶೆಟ್ಟಿ ಬೆಂಗಳೂರು). ಅದರ ಕಥೆ ಹೀಗೆ : ಪಾಟಲಿಪುತ್ರದ ರಾಜ ಸೂರ್ಯಕೇತುವಿನ ಮಗ ಚಂದ್ರಕೇತು ವೀರ, ವಿದ್ಯಾವಂತ. ಒಮ್ಮೆ ಬೇಟೆಗಾಗಿ ಹೋದವನು ದೇವಭೂಮಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ದೇವಸ್ತ್ರೀಯರ ಕ್ವಚಿದ್ದರ್ಶನ ಪಡೆದು, ಹಿಂದಿರುಗಿ ಬರುತ್ತ ಭೃಗು ಮುನಿಯ ಆಶ್ರಮಕ್ಕೆ ಬರುತ್ತಾನೆ. ಭೃಗು ಈತನ ಚಿತ್ತದೃಢತೆಯನ್ನು ಪರೀಕ್ಷಿಸಿ ಅವನಿಗೆ ದೇವತಾ ಸ್ತ್ರೀಯ ಜತೆ ವಿವಾಹಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗುವಂತೆ ಮಾಡುವುದಾಗಿ ಭರವಸೆ ನೀಡುತ್ತಾನೆ.

ಭೃಗುವಿನ ಸೂಚನೆಯಂತೆ ಚಂದ್ರಕೇತು ಉತ್ತರ ದಿಕ್ಕಿನ ಕಾಲಭೈರವ ಗುಡಿಯನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿ, ಬಿಲ, ಸರೋವರ, ಅರಮನೆಗಳನ್ನು ಕಂಡು

ವಿಶ್ರಮಿಸಿ, ಐದು ಜನ ನಾಗಕನ್ಯೆಯರ ಜತೆ ಸಮಾಗಮ ಪಡೆದು, ಬಳಿಕ ಭೃಗುಶಾಪದಿಂದ ಮುದುಕಿಯಾಗಿ ಬಿದ್ದಿದ್ದ ಧೂಮಧ್ವಜೆ ಎಂಬ ರಾಕ್ಷಸಿಯನ್ನು ಕಾಣುವನು. ಅಲ್ಲಿಂದ ಮುಂದೆ ಈ ಚಂದ್ರಕೇತುವಿಗೆ ಸಹಾಯ ಮಾಡುವ ಈ ರಾಕ್ಷಸಿ ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿಸಂಪನ್ನೆ. ಇವಳಿಂದಲೇ ಮುಂದಣ ಕಥೆ ನಡೆಯುವುದು.

ಗಂಧರ್ವರಾಜ ಮರುತ್ತನ ಮಗಳು ಮಾಣಿಕ್ಯಪ್ರಭೆ. ಇವಳೇ ಹಿಂದೆ ಚಂದ್ರಕೇತುವನ್ನು ಕಂಡಂತೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿ, ಬಯಸಿದ ಸುಂದರಿ. ಧೂಮಧ್ವಜೆಯ ಮೂಲಕ ಅವಳು ರಾಜಕುಮಾರನಲ್ಲಿಗೆ ಬರುತ್ತಾಳೆ. ಇವನೂ ಅಲ್ಲಿಗೆ ಹೋಗುತ್ತಾನೆ. ದಾಸಿಯರ ಮೂಲಕ ತಿಳಿದ ಮರುತ್ತನ ಕೋಪ, ಪಾಟಲೀಪುತ್ರಕ್ಕೆ ಮುತ್ತಿಗೆ, ಚಂದ್ರಕೇತನಿಂದ ಮರುತ್ತನ ಪರಾಭವ, ಇಂದ್ರ ಶಿವನನ್ನು ಒಡಗೊಂಡು ಕುಬೇರನ ಆಗಮನ, ಧೂಮಕೇತುವಿನ ಮಾಯಾ ಬಲದಿಂದ ಎಲ್ಲರ ಸೋಲು, ಬ್ರಹ್ಮನ ಮೂಲಕ ವಿಚಾರ ತಿಳಿದು ವಿಷ್ಣುವಿನ ಆಗಮನ, ಸಂಧಾನ, ಮಾಣಿಕ್ಯಪ್ರಭೆಯ ವಿವಾಹ, ಕಾಲಾಂತರದಲ್ಲಿ ಸಿಂಧೂ ದೇಶದ ರಾಜಕುಮಾರಿ ಜತೆ ಚಂದ್ರಕೇತನ ವಿವಾಹ, ವಾರ್ಧಕ್ಯದಲ್ಲಿ, ಹಿಂದೆ ತಾನು ಪಡೆದಿದ್ದ ನಾಗಕನ್ಯೆಯರ ಬಳಿಗೆ ಹೋಗಿ, ಅವರಿಂದ ವೇದಾಂತ ಉಪದೇಶ ಪಡೆದು ಚಂದ್ರಕೇತನಿಗೆ ಮೋಕ್ಷ.

ಕೃಷ್ಣಬೋಧಾಮೃತವೆಂಬುದು ನಮ್ಮ ಅಷ್ಟಾದಶ ಪುರಾಣಗಳಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾದ ಕಥಾಪರಂಪರೆಗೆ ಸೇರಿದ್ದು. ಅದ್ಭುತ ಕಥೆಗಳ ಸಾಲಿನದ್ದು. ಕೆಲವಂಶಗಳಲ್ಲಿ ಬೃಹತ್ಕಥೆಯ ರೀತಿಯೂ ಇದೆ. ಇಲ್ಲಿನ ಕಥೆಯ ಪಾತ್ರಗಳನ್ನು, ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ವೇದಾಂತದ ಸಾಂಕೇತಿಕತೆ ಇರುವುದಿದ್ದರೂ, ಮೇಲಿಂದ ಮೇಲೆ ಇವು ಪ್ರಣಯಕಥೆಗಳು. ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಗೆ ಪುರಾಣವನ್ನಾಶ್ರಯಿಸದೆ, ಈ ಕಥೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿದ್ದು ಮುಳಿಯರ ವ್ಯಕ್ತಿಯ ನಾವೀನ್ಯಕ್ಕೆ ಸಾಕ್ಷಿ. ಮುದ್ದಣ ಆಗಲೇ 'ರತ್ನಾವಳಿ ಕಲ್ಯಾಣ'ವನ್ನು ಬರೆದುದು ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರೇರಕವಾಗಿರಬಹುದು.

ಪ್ರಸಂಗದ ಕಥೆಯು, ಬಹುಭಾಗ ಮೂಲದಂತೆ ಇದ್ದರೂ, ಮುಳಿಯರು ಮಾಡಿಕೊಂಡ ವ್ಯತ್ಯಾಸಗಳು ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ. ಮೂಲದ ಮಾಣಿಕ್ಯಪ್ರಭೆ ಇಲ್ಲಿ ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿಯಾಗಿದ್ದಾಳೆ. ಮೂಲದಲ್ಲಿ ಧೂಮಧ್ವಜೆ ಕಾಣಿಸುವುದು, ಚಂದ್ರಕೇತುವಿನ ಗುಹಾಪ್ರವೇಶದ ನಂತರ. ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಅವಳು ಬಂದು ಶಾಪ ಪಡೆಯುವ ಕಥೆ ಮೊದಲೇ ಬಂದಿದೆ. ಇದು ರಂಗದಲ್ಲಿ ದೃಶ್ಯಸಂಯೋಜನೆಯ ಅಂದಕ್ಕೂ, ಹೆಣ್ಣುಬಣ್ಣದ ಪ್ರವೇಶಕ್ಕಾಗಿಯೂ ಮಾಡಿಕೊಂಡ ಒದಲಾವಣೆ. ಐವರು ನಾಗಕನ್ಯೆಯರ ಜತೆ ಚಂದ್ರಕೇತುವು ಸಮಾಗಮಿಸಿದ ಕಥೆ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಬದಲಾಗಿ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಪಡೆಯುವ ಉಪದೇಶವನ್ನು ಮೊದಲೇ ಪಡೆದಂತೆ ಸಂಕ್ಷೇಪವಾಗಿ ಸೂಚಿತವಾಗಿದೆ. ಇದು ಕತೆಗೆ ತರ್ಕಶುದ್ಧತೆಯನ್ನು ನೀಡುವ ಯತ್ನವಾಗಿದ್ದು, ಚಂದ್ರಕೇತು–ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿಯರ ಪ್ರಣಯಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯ ನೀಡಿದೆ.

ಕಥೆಯ ಸ್ವರೂಪ, ಆಶಯ, ವಸ್ತು ಪ್ರತಿಪಾದನೆಗಳಲ್ಲಿ ಜೀವವಿಲ್ಲ. ಸತ್ವವಿಲ್ಲ. ಕೇವಲ ರಂಜನೆ ಎಂದರೆ ರಂಜನೆಯ ಅಂಶವೂ ವಿಶೇಷವೇನಿಲ್ಲ. ಸಂಘರ್ಷವಾಗಲಿ, ಗಂಭೀರ ವಿಷಯವಾಗಲಿ, ಚಿತ್ರಣವಾಗಲಿ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಮಾತ್ರ ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಸಂಪ್ರದಾಯದಂತೆ ವೃತ್ತವೊಂದರಿಂದ ಆರಂಭವಾಗಿ, ಎಲ್ಲ ದೇವರುಗಳಿಗೆ ಸ್ತುತಿಯೊಪ್ಪಿಸಿ ಕಥಾರಂಭವಾಗುವ ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ, ಮೊದಲ ಸ್ತುತಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲೇ 'ನಿಜಮಂ ಬೆಳಗುವೆ ನಾಂ' ಎಂದಿರುವುದು, ಮುಳಿಯರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಕಲೆಯಾಗಿ ಅಂಗೀಕರಿಸಿದ್ದಾರೆಂದೂ, ಭಕ್ತಿಯಾಗಿ ಅಲ್ಲವೆಂದೂ ತೋರಿಸುತ್ತದೆ. ಆದುದರಿಂದಲೇ ಪೌರಾಣಿಕ ಆಶಯ, ಮೌಲ್ಯಗಳಿಗೆ ಮಹತ್ವವಿಲ್ಲದೆ, ಒಂದು ಲೌಕಿಕ ಪ್ರಣಯ ಕಥೆಯನ್ನು ಅವರು ಆರಿಸಿರಬೇಕು. ಮೂಲ ಕತೆಯಲ್ಲಿಲ್ಲದೆ, ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ ಕಾಣುವಂತೆ ನಾರದ ಮುನಿಯಿಂದ ಚೂತ ಫಲವನ್ನು ಪಡೆದು ಸಂತಾನ ಪ್ರಾಪ್ತಿಯಾಗುವ ಅಂಶ ರತ್ನಾವತಿ ಕಲ್ಯಾಣದ ಯಥಾಪ್ರತಿಯಾಗಿದೆ.

ರಾಗ, ತಾಳ ಮತ್ತು ಬಂಧಗಳ ಆಯ್ಕೆ ಮತ್ತು ಈ ವೈವಿಧ್ಯಗಳ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ಪ್ರಸಂಗಕರ್ತನು ಆಗಲೇ ಹಿಂದಿನ ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವನ್ನು ಸಾಕಷ್ಟು ಅಭ್ಯಾಸಮಾಡಿದುದು ಕಂಡುಬರುತ್ತದೆ. ಮುದ್ದಣನ ಪ್ರಸಂಗಗಳನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ನೆಚ್ಚಿಕೊಂಡಂತಿದೆ. ಬಂಧ ರಚನೆಗೆ, ಭಾವಕ್ಕೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೆ ಸಮರ್ಪಕವಾಗಿದ್ದು, ಆ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ರಂಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಯಾವುದೇ ಸೇರ್ಪಡೆ ಇಲ್ಲದೆ* ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ತರಬಹುದು.

ಕವಿಗೆ ಕನ್ನಡ, ಸಂಸ್ಕೃತಗಳೆರಡರಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಿಡಿತ, ಸಲೀಸಾದ ಪದ್ಯರಚನೆಗಳು ಸಿದ್ಧಿಸಿದುದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಪ್ರಾಸ, ಅನುಪ್ರಾಸಗಳು ಸಹಜವಾಗಿ ಬಂದಿವೆ : ಕೆಲವು ಉದಾಹರಣೆಗಳು :

....ಮಿಡುಕುತಿಹ ಮಂಡದಿಯರ್ ಗಡಬಡೆಯೊಳ್
ವಡಕಡರುತೆಡೆ ಬಿಡದೆನಡೆ ತಂದರು

....ಈಟಿ ಕಠಾರಿಯ ನಾಟಿಸಿ ಬಹುಪರಿ ಪಾಟಲಿಯಂಧಿಪತಿ ಲೂಟಿಯೊಳಂದು....ಮೂಲೋಕದೊಳು ಕಾಣೆ ಬಾಲಕಿಯರ ಸಮಿಬಾಲಕಿಯು ಭ್ರಮವಾಳಕಿಯ ಲಲನೆಯ....

ಈ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬರೆಯುವ ಕಾಲಕ್ಕೆ ಜೈಮಿನಿ ಮೊದಲಾದ ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳ ಅಭ್ಯಾಸ ಕವಿಗಾಗಿತ್ತು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು :

....ಉಡಿದು ಧರೆಗುರುಳಿರ್ದ ಕಾಲ್ಗಳಿಂ ತೋಳ್ಗಳಿಂ। ಮಡಿದು ಮೈಮರೆದಿರ್ದ ಸಾಲ್ಗಳಿಂ ಬಾಳ್ಗಳಿಂ। ಕಡಿದು ಮುರಿದಿರ್ದ ರಥ ಕೀಲ್ಗಳಿಂ ಕೋಲ್ಗಳಿಂ। ಬಾರ್ಗಳಿಂ ಸೀಳ್ಗಳಿಂದಾ ॥

---

*ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕನುಸರಿಸಿ ರಚನೆ ಇಲ್ಲದಿದ್ದರೆ, ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಭಾಗವತರೇ ಸೇರಿಸಿ ಆಡಿಸುವುದು ಪದ್ಧತಿ.

ಮೂರ್ತಿಯಿಂದದಿ ನವದ್ವಾರಯುತ ಮಾಗಿಸ । ತ್ರಿಕೀರ್ತಿಯಿಂದದಿ ಸರ್ವ ಥಾಧಳವಾಗಿ ವರ । ಕೃತಿವಾಸ ನಾರಿಯಿಂದದಿ ಚಿತ್ರಧರವಾಗಿ ನೇತ್ರ ದಂದದಿ ತಾರಕಂ ॥....

(ಇಲ್ಲೇನೋ ಪಾಠ ದೋಷವಿದೆ)

ಮುದ್ದಣನ ಪ್ರಭಾವದ ಸೂಚನೆ :

'ನೋಡುವ ವಿಟರೆದೆಗಾಡಿ ರವಿಛವಿ'–ಇದು ಮುದ್ದಣನ 'ಕುಂದರದನೆ ಪೂರ್ಣೇಂದುವದನೆ', "ಕನ್ನೆ ಸುಗುಣ ಸಂಪನ್ನೆ" ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ "ಕಂಡನರಿ ಯಂದೆ ನಿದ್ರಿಸುತ್ತಿಹ" "ಎಂತಂ ವರ್ಣಿಪನಿಂಥ ಸತಿಯುಳಸಂತ ಗುಣಗಣೆಯಾ" 'ಎಂತು ಬಣ್ಣಿಪೆ ಕಾಂತೆಯನು ಜೀಯ....' ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ನೆನಪಿಸುತ್ತವೆ.

ಅಮುಮಿದ ನ್ಯಾವ ಭೂಪ್ರಭುಂವ್ರೂ–ಈ ಪದ್ಯವು ವಿಷ್ಣುಕವಿಯ ವಿರಾಟ ಪರ್ವದ 'ಇವಾಳ್ಯಾವ ಲೋಕದ ಸತಿಯೊ' ಎಂಬ ಪದ್ಯದ ಪ್ರೇರಣೆ ಹೊಂದಿ ದಂತಿದೆ.

●

ವಸ್ತುವು ದುರ್ಬಲವಾದುದರಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಶೇಷ ಪೋಷಣೆ ಯನ್ನು ಕೊಡುವ ಪದ್ಯಗಳು ಈ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿಲ್ಲ. ಆದರೂ–ಹರಿಯಂತೆ ಕೌದುಂದೆ ಕರಿಯಂತೆ ವರತುಹಿನ ಗಿರಿಯಂತೆ ಪೂರ್ಣಮಂದಕರಿಯಂತೆ ಸಂತತಂ । ಸುರುಚಿರ ಶ್ರೀ ಸುಧಾಧರ ವಿಹಾರಾ ರಾಮ....ಇಂತಹ ಪದ್ಯಗಳೂ, ಯುದ್ಧ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮರುತ್ತ, ಧೂಮಕೇತು ಸಂವಾದ, ಶಿವ–ಧೂಮಕೇತು ಸಂವಾದ ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಪದ ಪ್ರಯೋಗ, ಪದ್ಯರಚನೆಗಳಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಹಿಡಿತ ಇರುವ ಈ ಕವಿ "ಅಮುಮಿವನ್ಯಾವ" "ಆಸ್ಥಾನೋಲಗ" "ವಿರಿಸ್ಫುರುತರ" "ನಮಃಶಿಮಸುತಾ" "ಸಲಾಂ" "ನೈದಿಲೇಕ್ಷಣ" "ಸಿಂಧಂತರದಲಿ" "ಕದಪಾಲ" ಮೊದಲಾದ ಶಬ್ದ

ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿದುದು, ಈ ರಚನೆ ತಾರುಣ್ಯದಲ್ಲಿ ಬರೆದ ಎಳಸು ಮಾಸದ ರಚನೆ ಎಂಬುದನ್ನು ತೋರಿಸುತ್ತದೆ.

●

ಸಾಕಷ್ಟು ಪೌರಾಣಿಕ ಕತೆಗಳಿರುತ್ತ, ಇಂತಹ ಒಂದು ಅದ್ಭುತ ಕತೆಯನ್ನು ಆರಿಸಿಕೊಂಡುದು ವಿಶೇಷ. ಗಂಧರ್ವ, ಇಂದ್ರ, ಶಿವಾದಿಗಳು ಭೂಲೋಕದ ಮಾನವ ರಾಕ್ಷಸರೆದುರು ಸೋಲುವ, ನಾಯಕನ ವಿಕ್ರಮಕ್ಕಿಂತಲೂ, ರಾಕ್ಷಸಿ ಧೂಮಕೇತುವಿನ ಅದ್ಭುತ ಶಕ್ತಿ ವಿರಾಜಿಸುವ ಭಿನ್ನ ಪ್ರಕಾರದ ಕಥೆಯನ್ನಾರಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚಿಸುವುದರಿಂದ ಮುಳಿಯರು ಮಹತ್ವಗಳಿಸುತ್ತಾರೆ. ಇದು ಅವರ ದೃಷ್ಟಿಯ ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ಸೂಚಿಸುತ್ತದೆ. ಅವರ ಕಾವ್ಯಶಾಸ್ತ್ರ ಪರಿಣತಿ ಬೆಳೆದ ಹಂತದಲ್ಲಿ ಅವರಿಂದ ಇನ್ನೂ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಆಗುತ್ತಿದ್ದರೆ? ಎಂಬ ಅನಿಸಿಕೆಯೂ ಜತೆಗೆ ಬರುತ್ತದೆ. ಈ ರಚನೆ ಮಹತ್ವದ್ದಲ್ಲ ಎಂದು ತೋರಿದುದರಿಂದಲೇ ಇರಬೇಕು, ಅವರು ಅದನ್ನು ಪ್ರಕಾಶಿಸುವ ಕೆಲಸಕ್ಕೆ ಕೈ ಹಚ್ಚಲಿಲ್ಲ.

ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ ಹೊರತು, ಅನ್ಯತ್ರ ಅವರ ಬರಹಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಉಲ್ಲೇಖವಾಗಲಿ, ಪ್ರಭಾವವಾಗಲಿ ವಿಶೇಷವಾಗಿ ಕಾಣದಿರುವುದೂ ಗಮನಾರ್ಹವಾಗಿದೆ.

●

ಆಕರ-ಸೂಚನೆ :

1. ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ : ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತ : ಪುತ್ತೂರು 1957, 63
2. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು : ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣಭಟ್ಟ : ಮೈ. ವಿ.ವಿ. 1975
3. ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ : ಹಸ್ತಪ್ರತಿ : ಬೆಳಗಿನಾಡು ಮಹಾಲಿಂಗ ಜೋಯಿಸರು ಮಾಡಿದ ಪ್ರತಿ : ಮುಳಿಯ ಮಹಾಬಲ ಭಟ್ಟರಲ್ಲಿದೆ.

ಅನುಬಂಧ

ಕವಿ ಪರಿಚಯದ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ :

ಡಿತ್ಥದರ್ಥದಿ ವರ್ತಿಸುವ ತೃಣ । ಪತ್ತನದಿ ಘೂಡಿವಿಜನಣ್ಣಯ
ಪುತ್ರನಹ ತಿಮ್ಮಯ್ಯ ನಾಸಿದ । ವಿಸ್ತರಿಸಿದೆ :

ತೃಣಪತ್ತನ = ಮುಳಿಯ. ಅಣ್ಣಯ ಪುತ್ರನಹ ತಿಮ್ಮಯ = ಅಣ್ಣಯ್ಯಭಟ್ಟರ ಮಗ ತಿಮ್ಮಪ್ಪಯ್ಯ. ಡಿತ್ಥ = ವ್ಯಕ್ತಿ ; ಕಪ್ಪು ಬಣ್ಣದ ಸುಂದರ ಶಾಸ್ತ್ರಜ್ಞನಾದ ಯುವಕ. ಮುಳಿ = ಎಂದರೆ ತುಳುವಿನಲ್ಲಿ ಒಂದು ಜಾತಿಯ ಹುಲ್ಲು.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು

ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೂ, ಶೈಲಿಬದ್ಧವೂ ಆದ ರೂಪವುಳ್ಳ ಒಂದು ಕಲೆಯ ಒಟ್ಟು ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಅದರ ಅಂಗವೊಂದನ್ನೇ ಪ್ರತ್ಯೇಕಿಸಿ ನೋಡುವಾಗಲೂ, ಅದರ ವಿವೇಚನೆಯಲ್ಲಿ ಆ ಸಮಗ್ರ ಸಂದರ್ಭದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯ ಆವರಣದೊಳಗೇ ಗ್ರಹಿಸಬೇಕಷ್ಟೆ. ಹಿಮ್ಮೇಳ, ನೃತ್ಯ, ವಾದ್ಯ, ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ರಂಗಪದ್ಧತಿ, ಶೈಲಿ–ಇವುಗಳ ಜತೆಯಲ್ಲಿರುವ ಅದರ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ (ಅಥವಾ ಅರ್ಥ ಮಾತಾಡುವಿಕೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ) ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ (experiment) ಗಳ ಕುರಿತ ಕೆಲವು ಅಂಶಗಳನ್ನು ಆ ನೆಲೆಯಲ್ಲೇ, ಇಲ್ಲಿ ವಿವೇಚಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದೆ.

ಪರಂಪರೆಯೆಂದರೆ, ಹಿಂದಿನಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದ ಕ್ರಮ, ಹಳೆಪದ್ಧತಿ ಎಂದು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅರ್ಥ. ಈ ಪರಂಪರೆಯೆಂಬುದೇ, ಬಹುಕಾಲದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗಳ ಮೊತ್ತ. ಅಂದರೆ, ಪರಂಪರೆಯೆಂಬುದೇ ಸ್ವತಃ ಹಿಂದಿನ ಹಲವು ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ವಿಧಾನಗಳ ಫಲವಾಗಿರುವಂತಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದರೆ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗ–experiment–ಎಂಬ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹೇಳಿದೆ. ಒಳ್ಳೆಯ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಯಿಸಿ ಕೊಂಡು, ಮೂಡಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಕ್ರಮಶಃ ಅದು ಪರಂಪರೆಯ ಭಾಗವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಕೆಯಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಹೀಗೆ ಪರಂಪರೆ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳನ್ನು ತನ್ನೊಳಗೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಅವು ಸಂಬಂಧಪಟ್ಟ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೂ, ಅದರ ರೂಪಕ್ಕೂ (Form) ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದೇ ಅವುಗಳ ಸಾರ್ಥಕ್ಯದ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಲಕ್ಷಣ. ಅಂತಹ ಲಕ್ಷಣವುಳ್ಳ ಗತಿಶೀಲತೆ ಪರಂಪರೆಯ, ಬೆಳವಣಿ

ಶ್ರೀ ಇಡಗುಂಜಿ ಮಹಾಗಣಪತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ ಕೆರೆಮನೆ ಇವರು ಸಂಘಟಿಸಿದ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಂಪರೆ–ಪ್ರಯೋಗ" ಗೋಷ್ಠಿಯಲ್ಲಿ (ಡಿಸೆಂಬರ್ 8, 1987) ಮಂಡಿಸಿದ [illegible]

ಗೆಯ ದಾರಿ. ಪರಂಪರೆಯೆಂಬುದು ಕೇವಲ 'ತತ್ಪ್ರತಿ' ಅಥವಾ ಗಿಳಿಪಾಠಪಲ್ಲಿ (ಗಿಳಿಪಾಠದಂತಹ ಅನುಕರಣೆಯೂ, ಶ್ರೀಮಂತ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಲು ಸಹಾಯ ಮಾಡುತ್ತದೆ ಅನ್ನುವುದು ನಿಜವಾದರೂ).

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಬಗೆಗೆ ಈ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಒಂದು ಅಂಶವನ್ನು ವಿಶೇಷ ವಾಗಿ ಗಮನಿಸಬೇಕಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೂ ಪರಂಪರೆ ಎಂಬುದು ಇದೆಯಾದರೂ, ಉಳಿದ ಅಂಗಗಳಿಗೂ ಇದಕ್ಕೂ ಈ ವಿಚಾರದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇದೆ. ಸಂಗೀತ, ಗಾನ, ನೃತ್ಯ, ವಾದ್ಯ, ವೇಷ, ತಂತ್ರ, ಇವುಗಳಿಗೂ, ಮಾತಿಗೂ ಇರುವ ಮೂಲಭೂತ ವ್ಯತ್ಯಾಸವೇ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣ. ಮಾತು ಹೆಚ್ಚು ಸಾರ್ವತ್ರಿಕವಾದದ್ದು ಮತ್ತು ಗಾನ, ವೇಷಗಳಂತೆ ವಿಶಿಷ್ಟ ಅಭ್ಯಾಸವಿಲ್ಲದೆಯೂ, ಎಲ್ಲರಿಗೂ ಒಂದು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಸಿದ್ಧಿಸುವಂತಹದು, ದಿನಬಳಕೆಯ ಮಾಧ್ಯಮವೇ ಆದುದರಿಂದ. ಅಲ್ಲದೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಗಗಳ ಪೈಕಿ ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಮನೋಧರ್ಮ ಅಥವಾ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ನೀಡುವ ಮಾಧ್ಯ ಮವೂ ಇದೇ ಆದುದರಿಂದ ಇದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು ಮುಕ್ತ ಎನ್ನಬಹುದು.

●

"ಕಲೆಯು ಒಳಗಿನಿಂದ ಬೆಳೆಯಬೇಕು" ಎನ್ನುವ ಮಾತಿದೆ. ಅಂದರೆ, ಒಂದು ತಲೆ ತನ್ನ ಒಳಗನ್ನು ಅರಿತು, ಅದರ ಮಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿದು, ತಿರುಳು ಕೂಡಿ ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ಕ್ಷಣಿಕವಾದ, ಬಾಹ್ಯ ಒತ್ತಡಗಳಿಂದ ಪ್ರೇರಣೆ ಪಡೆದು ಪರಿವರ್ತನೆಗೊಳ್ಳುವುದಲ್ಲ ಎಂದೂ, ತನ್ನಲ್ಲಿರುವ ಶಕ್ತಿಯನ್ನು ಸರಿ ಯಾದ ದಿಕ್ಕಿನಲ್ಲಿ, ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ವಿಸ್ತರಿಸಬೇಕೆಂದೂ ಈ ಮಾತನ್ನು ಅರ್ಥೈಸ ಬಹುದು. ಹೀಗೆ ಬೆಳೆಯ ಬೇಕಾದರೆ, ಪರಂಪರೆಯು ಸೂಕ್ತವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ ಅದರ ಮೂಲಸ್ರೋತವಾಗುತ್ತದೆ.

ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬ ನೆಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಪರಿಶೀಲಿಸುವಾಗ ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಗಣಿಸಬೇಕು :

ಭಾಷೆ
ಪದ್ಯ ಅರ್ಥಸಂಬಂಧ
ಪೀಠಿಕೆ
ಸಂಭಾಷಣೆ
ಆಶಯ
ಒಟ್ಟು ಸಂವಿಧಾನ.

ಈ ಎಲ್ಲ ಅಂಶಗಳಲ್ಲೂ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಕಳೆದ ಕೆಲವು ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ, ತುಂಬ ವೇಗವಾಗಿ ಬದಲಾಗಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಹಿಂದಿನ ಕ್ರಮದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು, ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನ ಆಟಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿಯೂ, ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟ ಮೇಳಗಳಲ್ಲೂ, ತಾಳಮದ್ದಲೆ ಸಂಘಗಳ ಹಳೆ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲೂ ಇಂದಿಗೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಹಳೆ ಮಾದರಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳು;

1. ಲವ ಕುಶ ಪ್ರಸಂಗದ ರಾಮನ ಪೀಠಿಕೆ : ಅಯ್ಯಾ, ಪಿತೃಆಜ್ಞಾಧಾರಕನಾಗಿ ಸೀತಾಂಗನಾ ನಿಮಿತ್ತದಿಂದ ರಾವಣ ಕುಂಭಕರ್ಣನೇ ಮೊದಲಾದ ದುಷ್ಟರನ್ನು ಸಂಹರಿಸಿ ದೇವತೆಯರ ಮನೋಭೀಷ್ಟವನ್ನೆ ನೆರವೇರಿಸಿ ಪುಷ್ಪಕ ವಿಮಾನಾರೋಹಣರಾಗುತ್ತಾ ಬಂದು ನೆಲೆಸಿದ್ದೇವೆ. ಸೂರ್ಯಾನ್ವಯದಲ್ಲಿ ಈ ಮೊದಲು ಅವತರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ರಾಜರು ಆಳಲ್ಪಟ್ಟಿರುವ ಈ ಸಾಕೇತಾ ಪಟ್ಟಣವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ ಆಸೇತು ಹಿಮಾಲಯ ಪರಿಯಂತ ಸಮಸ್ತರಾಜರಿಂದಲೂ ಕಪ್ಪವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುತ್ತಾ....(ರಾಮಾಯಣ ಶತದ ಸಂಧಿ: ಅರ್ಥಲೇಖಕ ಕಂಚೀತೋಟ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯ ಪ್ರ : ಎಚ್. ಕೃಷ್ಣಪ್ರಭು ಹರಿಹರಪುರ 1915)

2. ಕೌರವನ ಪೀಠಿಕೆ (ವಿರಾಟಪರ್ವ) : ಅಯ್ಯಾ, ಅತ್ತ ಪಗಡೆಯನ್ನಾಡಿದ ದುಷ್ಟ ಪಾಂಡವರು ಪರಾಭವಗೊಂಡು ಕಷ್ಟದ ಕಾಂತಾರವನ್ನು ಸೇರಿ ಕಾರಡವಿಯಲ್ಲಿ ಘೋರ ಮೃಗಗಳಾಗಿ ಬಾಳಿದರು. ಹಿಂದಕ್ಕಾದರೋ ಶತಶೃಂಗ ಪರ್ವತದಿಂದ ಇಲ್ಲಿಗೆ ಬಂದು ಸೇರಿ ಧೂರ್ತರಾಗಿ ನಮ್ಮ ಹಿರಿಯರ

ರಾಜ್ಯದಲ್ಲಿ ಪಾಲನ್ನು ಕೇಳುವಂಥವರಾದರು. ಧೃಷ್ಟ ಪಾಂಚಾಲಿಯು ಶಾಲೆಯನ್ನು ನಾವು ಸುಲಿದರೂ ಮಾರ್ನುಡಿ ಹೋಗಲಿಲ್ಲವೆನ್ನುತ್ತಾರಂತೆ. ಕೆಟ್ಟ ಬೀಜವು ಸುಟ್ಟರೂ ಮೊಳಕೆ ಬರುವಂತೆ ಕಟ್ಟಕಡೆಗೂ ಪಾಂಡವರು ಉಳಿದು ಬಿಟ್ಟರು. ಇದೀಗ ಬೇಹಿನ ಚಾರರು ತಿಳಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ವರ್ತಮಾನ ಪ್ರಕಾರ ಮಲ್ಲಿ ಕೀಚಕನನ್ನು ಖುಲ್ಲ ಭೀಮನು ಕೊಲ್ಲಡಗಿಸಿದನೆಂಬುದನ್ನರಿತೆವು ಬಲ್ಲಿರೋ.

3. ಕೃಷ್ಣನ ಪೀಠಿಕೆ : ಅಯ್ಯಾ, ದುಷ್ಟರ ಹಾವಳಿಯಿಂದ ಭೂಮಿಯ ಭಾರವು ಹೆಚ್ಚಾಗಿದೆಯೆಂಬ ಭೂದೇವಿಯ ಮೊರೆಯನ್ನು ಕೇಳಿ ದಂಥವನಾಗಿ ದೇವಕ್ಯಾಮ್ಮನವರ ಉದರದಲ್ಲಿ ಅಷ್ಟಮ ಪುತ್ರನಾಗಿ, ಅಷ್ಟಮಾವತಾರಿಯಾಗಿ ಧರೆಗಿಳಿದು, ಕಂಸ, ಕೇಶಿ, ವಾತ, ಪ್ರಲಂಬ, ಚಾಣೂರ, ಮುರನರಕಾದಿಗಳನ್ನು ಮರ್ದಿಸಿದೆ. ಇದೀಗ ಶರಧಿಯ ಮಧ್ಯದಲ್ಲಿ ಪುರವನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಹರುಷದಿಂದ ಒಡ್ಡೋಲಗವನ್ನು ಕೊಟ್ಟಿದ್ದೇನೆ. ಬಲ್ಲಿರೋ (2, 3 ಕೇಳಿದ ನೆನಪಿನಿಂದ)

ಹಿಂದಿನ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷೆಯಲ್ಲಿ, ಶಬ್ದಾಲಂಕಾರಗಳಿಗೆ ಪ್ರಾಶಸ್ತ್ಯವಿದ್ದಂತೆ ತೋರುವುದು. ಒಬ್ಬರಿಂದ ಒಬ್ಬರು ಕೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಮತ್ತು ಆಗ ಲಭ್ಯವಿದ್ದ ಗದ್ಯಸಾಹಿತ್ಯದ ರೂಪವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಕಾಣುತ್ತಿತ್ತು. ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸವು ಮಿತವಾಗಿದ್ದುದರಿಂದ ಪದ್ಯದ ಅನುವಾದ ರೂಪದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯೇ ಹೆಚ್ಚಾಗಿತ್ತು.

ಪದ್ಯ ಮತ್ತು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಸಂಬಂಧವು, ಹಿಂದೆ ಹೆಚ್ಚು ನಿಕಟವಾಗಿತ್ತು. ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಹೇಳುವುದು ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ನೋಡಬಹುದು :

ಪದ್ಯ : ಎಲವೋ ಸೂತನ ಮಗನೆ।ನೀ।ಕಲಹದೊಳತಿ ಸಹಸಿಗನೆ
ತಿಳಿಯನು ನೀಗಲಿಕಹುದೂ।ಮಾ।ರ್ಮಲೆತರೆ ಕಾಣಲು
ಬಹುದೂ॥

ಅರ್ಥ : ಎಲವೆಲವೋ ಸೂತಜಾತನಾದ ಕರ್ಣ, ಹೀನಕುಲದವನಾದ ನೀನು ಪಟುಭಟರ ಕಾಳಗದ ಕಣದ ದೋರ್ದಂಡ ವಿಕ್ರಮದ ಹೋರಾಟದಲ್ಲಿ ಸಾಹಸಿಗನೆ. ವೀರ ಕ್ಷತ್ರಿಯರ ಕಾಳಗಕ್ಕೆ ತಕ್ಕವನಲ್ಲ ನೀನು. ಚತುರ್ದಶ ಭುವನ ವಿಖ್ಯಾತ ಪರಾಕ್ರಮಿಯಾದ ಈ ಪಾರ್ಥನ ಮುಂದೆ ಮಲೆತು ನಿಂತರೆ ನಿನ್ನ ರುಂಡವನ್ನು ನೀಗಬೇಕಾದೀತು ಜೋಕೆ.

ಈಗಲಾದರೆ, ಅರ್ಜುನನ ಅರ್ಥಧಾರಿ, ಸೂತ, ಸೂತತ್ವ, ಸಾಹಸಿಗ ಇವುಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸಿ, ಕರ್ಣನ ಬದುಕನ್ನು ಅದರಲ್ಲಿ ಧ್ವನಿಸಿ, ತನ್ನ ವಿಕ್ರಮದ ವಿಸ್ತಾರವನ್ನು ಕರ್ಣನನ್ನು ಹೋಲಿಸಿ ಮಾತಾಡುತ್ತಾನೆ. ಪದ್ಯ ಅರ್ಥಗಳ ಸಂಬಂಧ 'ದೂರ' ವಾಗಿದೆ. ಪದ್ಯವನ್ನು ನಿಮಿತ್ತವಾಗಿಸಿ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಹೆಚ್ಚು ಹೆಚ್ಚು ಸ್ವತಂತ್ರವಾಗಿದೆ. ಅರ್ಥಾತ್ ಆಶುಭಾಷಣದ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವನ್ನು ಅರ್ಥವತ್ತಾಗಿ ಬಳಸಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಸಾಧಿಸಿದೆ.

ಪದ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲದ, ಆದರೆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇರುವ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಸ್ವೀಕರಿಸಿ, ಅರ್ಥಾತ್ ಬಗೆದು ನೋಡಿ, ಸ್ವಂತ ಕಲ್ಪನೆಯ 'ಅರ್ಥ' ಗಳನ್ನು ಅದಕ್ಕೆ ನೀಡುತ್ತ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದು, ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಕನ್ನಡ ವಾಙ್ಮಯ ಪ್ರಪಂಚದ ಉನ್ನತ ಸಿದ್ಧಿಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದಾಗಿ ಗಣನೆಗೊಳ್ಳುವ ಅರ್ಹತೆ ಪಡೆದಿದೆ.

●

ಪಾತ್ರದ ಪ್ರವೇಶದಲ್ಲಿ ಆಡುವ ಪೀಠಿಕೆ ಎಂಬ ಸ್ವಗತ ಪಾತ್ರ ಪರಿಚಯ ಪಾತ್ರದ ಸ್ಥಾಪನೆಯ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಅವಕಾಶ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆಯೆಂಬುದು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ, ಆವರೆಗಿನ ಕತೆಯನ್ನ ಆ ಆ ಪಾತ್ರದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳುವುದಾಗಿತ್ತು. ರಾವಣ ಪಾತ್ರವಾದರೆ ಅಲ್ಲಿಯವರೆಗಿನ ರಾಮಾಯಣದ ಕತೆ. ಕೃಷ್ಣನಾದರೆ ಅವತಾರ ವಿಷಯ ಮತ್ತು ಲೋಕೋದ್ಧಾರ ಕಾರ್ಯಗಳು. ಸ್ತ್ರೀಪಾತ್ರಗಳಾದರೆ ಹೆಣ್ಣಿನ ಸಾರ್ಥಕ್ಯ, ಪಾತಿವ್ರತ್ಯ ವಿಚಾರ–ಈ ವಿಷಯಗಳು ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಬರುವುದು ಕ್ರಮ.

1930ರ ಬಳಿಕ ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯು ಕಂಡ ಬದಲಾವಣೆಯಿಂದಾಗಿ (ಅದರ ಪ್ರಭಾವದಿಂದ ಆಟಗಳಲ್ಲೂ) ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಅಂಗಗಳು ಬದಲಾದಾಗ ಪೀಠಿಕೆಯೂ ಬದಲಾಯಿತು. ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವುದರ ಜತೆಗೆ, ಪಾತ್ರದ ಮನಸ್ಸಿನ ಸ್ಥಿತಿ, ತನ್ನ ಜೀವನದ ಅವಲೋಕನ, ಪಾತ್ರದ ಸಮರ್ಥನೆ–ಇವು ಪೀಠಿಕೆಯ ವಿಷಯಗಳಾದವು. ಇದೇ ಪದ್ಧತಿಯು ಇಂದಿಗೂ ಮುಂದುವರಿದಿದ್ದು, ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ ಪ್ರಮುಖ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ, ಹಿಂದಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಹೇಳುವ ಅಂಶ ಗೌಣವಾಗಿದೆ.

ಹೆಚ್ಚಿನ ಅಭ್ಯಾಸ, ವ್ಯುತ್ಪತ್ತಿಗಳುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಹೀಗೆ ಪೀಠಿಕೆ ಬದಲಾದ ಬೆನ್ನಲ್ಲೆ ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಇನ್ನೊಂದು ಬದಲಾವಣೆ ಬಂತು. ಅದು ಹರಿದಾಸರು ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಪ್ರವೇಶಿಸಿದ ಬಳಿಕ (ಪಲ್ಲಿ ಶಂಕರ ನಾರಾಯಣ ಸಾಮಗರು, ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು). ಅವರು ಹರಿಕಥೆಯ ಪೀಠಿಕೆಯ ಆದರ್ಶದಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಪೀಠಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸಲು ಯತ್ನಿಸಿದರು. ಹರಿಕಥೆಯಲ್ಲಿ, ಇಡಿಯ ಕಥೆಯು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ತತ್ತ್ವವೇನು, ಪ್ರಧಾನ ಪಾತ್ರಗಳ ತಾತ್ತ್ವಿಕ ನಿಲುವುಗಳೇನು ಎಂಬುದನ್ನು ಪೀಠಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಹೇಳಿ, ಅದರ ವಿವರಣೆಯಾಗಿ ಕಥೆಯನ್ನು ನಿರೂಪಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆಯಷ್ಟೆ. ಅದೇ ಕ್ರಮವನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ಅಳವಡಿಸಲಾಯಿತು. ಇದರಲ್ಲಿ ಸಾಮಗರು ಹರಿಕತೆಯ ಪೀಠಿಕೆಯದೇ ಪಡಿಯಚ್ಚನ್ನು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ತಂದರೆ, ಶೇಣಿಯವರು ಅದರ ತಂತ್ರವನ್ನು ಮಾತ್ರ ಅಳವಡಿಸಿ, ಪಾತ್ರದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ, ವಿವರಗಳಲ್ಲಿ ಪೀಠಿಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸಮನ್ವಯಗೊಳಿಸಿದರು.

ಹರಿಕತೆಯ ಪೀಠಿಕಾ ವಿಧಾನವು ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಶಿಲ್ಪಕ್ಕೆ ಒಂದು ಸಮಗ್ರತೆಯನ್ನೂ ಅಂದವನ್ನೂ ನೀಡಿತು. ಜತೆಗೆ ಅದರಿಂದ ಕೆಲ ಆಭಾಸಗಳೂ ಕಾಣಿಸಿದವು. ಪಾತ್ರಗಳು ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವ ಘಟನೆಗಳನ್ನು ಮೊದಲೇ ತಿಳಿದವರಂತೆ ತತ್ತ್ವಾರ್ಥ ಪ್ರತಿಪಾದನೆ ಮಾಡುವುದು ನಾಟಕ ಧರ್ಮಕ್ಕೆ, ಕಲಾತ್ಮಕ ಸೌಂದರ್ಯಕ್ಕೆ ತೊಡಕಾಯಿತು.

ಈ ಎರಡೂ ವಿಧಾನಗಳಿಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ ಎಂಬಂತೆ, ದೇರಾಜೆ ಸೀತಾರಾಮಯ್ಯನವರಂತಹ ಅರ್ಥಧಾರಿಗಳು, ತೀರ ಚುಟುಕಾಗಿ ಪಾತ್ರದ ಸತ್ವದ ನಿಲುವನ್ನು ಬಿಂಬಿಸುವ ಪೀಠಿಕೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿದರು.

●

ಹಿಂದಣ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಸಂವಾದದ ಕ್ರಮವು, ಪದ್ಯವನ್ನು ಆಶ್ರಯಿಸಿಯೇ ಇತ್ತು. ಎಂದರೆ, ಒಬ್ಬನು ಒಂದು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿದ ಮೇಲೆ, ಇನ್ನೊಬ್ಬನು ಅದಕ್ಕೆ ತನ್ನ ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಉತ್ತರ ಹೇಳುವುದು, ಹೀಗಿತ್ತು. ಮಧ್ಯೆ ಮಧ್ಯೆ 'ತುಂಡು ಸಂಭಾಷಣೆ' ಇರಲಿಲ್ಲ. ಇದ್ದರೂ ಪದ್ಯದ ಕೊನೆಯಲ್ಲಿ ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯದ ಆರಂಭಕ್ಕೆ ಸೂಚಕವಾಗಿ ಮಾತ್ರ. ಆದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಬೆಳೆದಂತೆ ಒಂದು ಪಾತ್ರವು ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದಂತೆ, ಮಧ್ಯೆ ಇದಿರಾಳಿ ಪ್ರಶ್ನೆ ಕೇಳುತ್ತ ಸಾಗುವ ಪದ್ಧತಿ ಬಂದಿತು. ಮತ್ತು ಇದರ ಅತ್ಯಂತ ಸುಂದರವೂ, ವಿಚಿತ್ರವೂ ಆದ ವಿನ್ಯಾಸಗಳನ್ನು ನಾವು ಇಂದಿನ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲೂ, ಕನ್ನಡ, ತುಳು ಆಟಗಳಲ್ಲೂ ಕಾಣಬಹುದು. ಈ ಕ್ರಮದಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯೂ, ಪದ್ಯವನ್ನು ಕೊನೆಯವರೆಗೆ ಅನುಸರಿಸಿ ಸಂವಾದಿಸುವ ತಂತ್ರವೂ ಸಿದ್ಧಿಸದಿದ್ದರೆ, ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಸಂವಾದವು ಎತ್ತೆತ್ತಲೋ ಸಾಗಿ, ಪುನಃ ಪದ್ಯಕ್ಕೆ ಬಂದು ಮುಂದೆ ಹೋಗುವುದಕ್ಕೆ, ಪದ್ಯದ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಇರುವ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಶ್ರಮಪಟ್ಟು ಹೊಂದಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಾವ ಪ್ರಶ್ನೆಯನ್ನು ಯಾವ ಪಾತ್ರ, ಉಳಿದ ಯಾವ ಪಾತ್ರದೊಂದಿಗೆ, ಎಲ್ಲಿ ಕೇಳಬಹುದು ಎಂಬ ನಿಶ್ಚಿತವಾದ ಔಚಿತ್ಯಜ್ಞಾನವು ಇಲ್ಲಿ ಬಹಳ ಮುಖ್ಯವಾದದ್ದು.

ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರತಿಭೆಯೆಂಬುದು ಸ್ವತಂತ್ರವಲ್ಲ. ಸಂವಾದಿಸುತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದರ ವಿದ್ವತ್ತು, ಪ್ರತಿಭೆ, ಧೋರಣೆಗಳು ಅನ್ಯೋನ್ಯಾಶ್ರಯ ಸಂಬಂಧವುಳ್ಳವುಗಳು. ಔಚಿತ್ಯದ ಜತೆ, ಈ ಅಂಶಗಳನ್ನು ಕಲಾವಿದನು ಗಮನಿಸಿ ಸಂವಾದವನ್ನು ರೂಪಿಸಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಹಾಗೆಯೇ ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಗಳ ಜತೆ ಸಂವಾದಿಸುವ ಮುಖ್ಯಪಾತ್ರವು, ಹಾಸ್ಯ ಪಾತ್ರಕ್ಕೆ (ಉದಾ :

ಚಾರಕ, ಮಕರಂದ) ಅದೇ ಧಾಟಿಯಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ರೂಪಿಸುವ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವುದಲ್ಲದೆ, ಅದಕ್ಕೆ ಅನುಕೂಲವಾಗಿ ಶಬ್ದಗಳನ್ನು, ಪ್ರಶ್ನೆಗಳನ್ನು, ಮುಂದಿಡಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ.

ಒಂದೆ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಆಡಬೇಕಾದ ಪ್ರಸಂಗದ ಹೆಚ್ಚಿನ ಎಲ್ಲ ಪದ್ಯಗಳನ್ನೂ ಹಾಡುವುದು ರೂಢಿಯಾಗಿತ್ತು. ಈಗ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಆಯ್ದು, ಅಳವಡಿಸುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟಾಗಲು ಈ ರೀತಿಯ 'ಸಂಪಾದಿತ' ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಧತಿ ಅವಶ್ಯ. ಹೀಗೆ ಮಾಡುವಾಗ, ಅದು ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾದ ಪ್ರಸಂಗವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಸಂಪಾದಿತ ಪಠ್ಯವೆಂಬುದು ಒಂದು ಸ್ವತಂತ್ರ ಪಠ್ಯವೇ, ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ. ಅದನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಗ್ರಹಿಸಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಸಂಯೋಜಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಬಹುದು.

ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ—ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಳ್ಳೋಣ.

ಕೃಷ್ಣ—ದುರ್ಯೋಧನ ಸಂವಾದದ ಕೊನೆಯ ಪದ್ಯ "ಎಲೆ ಮುರಾಂತಕ ಲಾಲಿಸೈ ....ವೀಳ್ಯವನಿತ್ತವಚ್ಯುತಗೆ" ಎಂಬುದರ ಅರ್ಥ ಹೇಳಿ ಮುಗಿಸಿದಲ್ಲಿಗೆ, ಮುಂದಿನ ಪದ್ಯವಾಗಿ "ಸರಿಯೆನುತ ಕೌರವನು ಪೊರಟು ನಿಶಿಕಾಲದಲಿ। ತೆರಳಿದನು ಗಾಂಗೇಯನಿರುವ ಬಳಿಗಾಗಿ"–ಎಂಬ ಪದ್ಯವನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಂಡರೆ, ಅರ್ಥದಾರಿ ಕೂಡ, ಆ ಎರಡು ಸಂದರ್ಭಗಳ ನಡುವಿನ ಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೀಗೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು :

— ನಾನು ನಿರ್ಧರಿಸಿದ್ದಂತೆ ಸಂಧಾನ ಮುರಿದಿದೆ
ಇನ್ನೇನು ? ಯುದ್ಧಸಿದ್ಧತೆಗಳಾಗಿವೆ, ಸೇನಾಪತ್ಯಕ್ಕಾಗಿ
ನಮ್ಮ ಅಜ್ಜನನ್ನು ವಿನಂತಿಸಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿದೆ........
ಸರಿ........(ಸರಿಯೆನುತ ಕೌರವನು ಪೊರಟು...)

ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಹೀಗೆ ಆರಿಸುವಾಗ,- (ಅಂದರೆ ದೊಡ್ಡ ಕೂಟಗಳೆನ್ನುವ ಪ್ರಮುಖ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ) ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಅವಕಾಶವಿರುವ ಪದ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟೇ ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವುದು, ತೀರ ಮಿತಸಂಖ್ಯೆಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನಷ್ಟೆ ಆರಿಸುವುದೂ ಒಂದು ಪದ್ಧತಿಯಾಗಿ, 1950-1970ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿತು. ಈ ಪದ್ಧತಿಯಂತೆ, ಸುಧನ್ವಕಾಳಗದ ಪ್ರಭಾವತಿಯ ಪ್ರವೇಶದ ಪದ್ಯ, (ಸತಿ ಶಿರೋಮಣಿ ಪ್ರಭಾವತಿ ಸೊಬಗಿನಲಿ) ಕೃಷ್ಣನ ಪ್ರವೇಶದ ಪದ್ಯ (ಬಂದ ತತ್‌ಕ್ಷಣದೊಳಲ್ಲಿಗೆ) ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನದ ಭೀಷ್ಮ-ಅರ್ಜುನರ ಸಂವಾದದ ಹತ್ತಾರು ಪದ್ಯಗಳು, ವಾಲಿವಧೆಯ ಹನುಮಂತನ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳು (ಭಾನುನಂದನ/ವಾನರೇಶ್ವರ ಇತ್ಯಾದಿ) ಕರ್ಣಪರ್ವ ಪ್ರಸಂಗದ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರ ಎರಡನೆಯ, ಮೂರನೆಯ ಯುದ್ಧದ ಪದ್ಯಗಳು- ಮುಂತಾದುವುಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನವಿಲ್ಲ. ಇದು ತಾಳಮದ್ದಳೆಯೂ ಒಂದು ರಂಗ ಭೂಮಿ ಎಂಬ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಮರೆಯಾದುದರ ಪ್ರಭಾವ. ಕಥೆ ಸಾಗುವ ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಸೊಗಸಿಗಾಗಿ ಇರುವ ಪದ್ಯಗಳೂ ಅವಶ್ಯ. ಇಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಅಂಗೀಕರಿಸಿ ಅಳವಡಿಸುವುದೇ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಆಗಬಹುದು. ಇತ್ತೀಚೆಗೆ, ವಿಶೇಷತಃ ಈ ಲೇಖಕನ ಪ್ರಯತ್ನದಿಂದ, ಪದ್ಯಗಳ ಆರಿಸುವಿಕೆ, ಅಳವಡಿಕೆಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಸ್ಥಾನ ದೊರೆತಿದೆ, ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಅಮುಖ್ಯವೆಂದೆಣಿಸಲಾಗಿದ್ದ ಪದ್ಯಗಳೂ ಪುನಃ ಬಳಕೆಗೆ ಬಂದಿವೆ. ಉದಾಹರಣೆಗೆ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದಲ್ಲಿ (ದೇವಿದಾಸಕವಿ) ದುರ್ಯೋಧನನು, ಬಲರಾಮನ ಆಶ್ವಾಸನೆಗೆ ಪ್ರತಿಕ್ರಿಯೆಯಾಗಿ, ತನ್ನ ಸಂದೇಹಗಳನ್ನು ಮುಂದಿಡುವ ಈ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ನೋಡಿ :

1. ಹಲಧರನೆಂದುದ ಕೇಳಿ । ಕುರು । ಕುಲಪತಿ ಸಂಶಯತಾಳಿ
   ಬಲರಾಮನೊಳರುಹಿದನು । ಮನ । ವೊಲಿಸುತ ಕೌರವತಾನು ॥
2. ನಿಮ್ಮಯ ನುಡಿಯನು ಕೇಳಿ । ನಾ । ಧಿಮ್ಮನೆ ಬರೆ ಮುದತಾಳಿ ।
   ತಮ್ಮನ ಬಳವಿಲ ಶಚಿಯ । ಪತಿ । ಮೊಮ್ಮನಿಗಿತ್ತರೆ ಸಂತೆಯ ॥

—ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನೆಯ ಪದ್ಯದಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗೆ ವಿಷಯವೇನೂ ಇಲ್ಲವೆಂಬುದರಿಂದ, ನೇರವಾಗಿ ಎರಡನೇ ಪದ್ಯವನ್ನೆ ಎತ್ತಿಕೊಳ್ಳುವ ರೂಢಿ

ವ್ಯಾಪಕವಾಗಿದೆ. ಆದರೆ, ದುರ್ಯೋಧನ–ಬಲರಾಮ ಪಾತ್ರಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧ, ದುರ್ಯೋಧನ ಕಾರ್ಯಸಾಧಕತ್ವ, ಬಹಳ ವಿನಯದಿಂದಲೇ ಆದರೂ ಹಿಂದೆ ತನಗಾದ ಮೋಸವನ್ನು ತಿಳಿಸುವ ಕೌರವನ ರೀತಿ–ಇವುಗಳನ್ನು ಯೋಚಿಸಿದರೆ, ಮೊದಲಿನ ಪದ್ಯವೂ ಅತೀ ಆವಶ್ಯಕ. ನೇರವಾಗಿ ವಿಷಯಕ್ಕೆ ಬಾರದೆ, ಓರೆಯಾಗಿ, ವಿನಯದಿಂದ, ಮನವೊಲಿಸಿ, ಸಂದೇಹವನ್ನು ಮಾಡಿಸುವುದೇ ('ಮನವೊಲಿಸುತ ಕೌರವ ತಾನು') ಪಾತ್ರಕ್ಕೂ, ಸನ್ನಿವೇಶಕ್ಕೂ ಸರಿಯಾದುದು. ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ 'ಶರಸೇತು ಬಂಧನ' ಪ್ರಕರಣದಲ್ಲಿ (ಸುಭದ್ರಾ ಕಲ್ಯಾಣ : ಹಟ್ಟಿಯಂಗಡಿ ರಾಮಭಟ್ಟ) ಅರ್ಜುನನು ಮೂರು ಬಾರಿ ಬಾಣಗಳ ಸೇತುವೆಯನ್ನು ಕಟ್ಟುವ, ಹನುಮಂತನು ಮುರಿಯುವ ಕ್ರಿಯೆಗೆ ಮೂರು ಪದ್ಯಗಳಿವೆ. ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದನ್ನು ಪಾತ್ರ ಹಾಡಿ, ಉಳಿದುದನ್ನು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಮುಂದುವರಿಸಿ ಹೇಳುವ ಕ್ರಮವಿದೆ. ಆದರೆ, ಅರ್ಜುನ–ಹನುಮಂತರ ಸ್ಪರ್ಧೆ, ಹಂತ ಹಂತವಾಗಿ ಜಿದ್ದಾಗುವುದು, ಮತ್ತು ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಳಕೆಯಿಂದ ನಿರ್ಮಿತವಾಗಬೇಕಾದ ವಾತಾವರಣ–ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಮೂರೂ ಪದ್ಯಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಲೇ ಬೇಕೆಂದು ತೋರದಿರದು. ಪಾತ್ರಗಳ ಅಳವಡಿಕೆ, ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ಸನ್ನಿವೇಶಗಳ ಆಯ್ಕೆ-ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆಯ ಪುನರುಜ್ಜೀವನವೇ ಒಂದು ಪ್ರಯೋಗ ಆಗಬಹುದು.

●

ವೇಷ ಸಹಿತವಾದ ಆಟದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಮತ್ತು ವೇಷವಿಲ್ಲದ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಳಲ್ಲಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು, ಬರಿಯ ಗಾತ್ರಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿದುದಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಆಟದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ ಎಂಬುದು ಹ್ರಸ್ವ ತಾಳಮದ್ದಳೆಯದು ದೀರ್ಘ–ಎಂಬಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಈ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಇರುವುದು, ಇರಬೇಕಾದುದು ನಿಜ. ಆದರೆ, ಅವೆರಡರೊಳಗಿನ ವ್ಯತ್ಯಾಸವು, ಎರಡು ವಿಭಿನ್ನ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ, ಅರ್ಥಾತ್, ಪ್ರಕಾರಗಳ ವ್ಯತ್ಯಾಸ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯೇ ಪ್ರಧಾನವಾಗಿರುವ ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ, ನೃತ್ಯ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಅಭಿನಯಗಳಿಂದುಂಟಾಗುವ ಆಟದ

ಆವರಣದ ಬಂಧವಿಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಹೆಚ್ಚಿನ ಅವಕಾಶವಿದೆ ಎಂದು ಹೇಳಬಹುದಾದರೂ, ಇನ್ನೊಂದು ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗ ಸಾಧ್ಯತೆ ಹೆಚ್ಚು ಎನ್ನಲೂ ಅವಕಾಶವಿದೆ. ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣಗಳು– ಆಟವು, ಹೆಚ್ಚು ಸಂಪೂರ್ಣವಾದ, ಸಮಗ್ರವಾದ ಮಾಧ್ಯಮ. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಆ ಸಮಗ್ರ ರೂಪದ ಅಂಗವಾಗಿ ಬಂದಾಗ ಸಶಕ್ತವಾಗುತ್ತದೆ, ಒಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ.

—ಆಟದಲ್ಲಿ, ಕಥೆಯ ವಿವರ ಹೆಚ್ಚು, ದೃಶ್ಯಗಳು ಹೆಚ್ಚು ಒಂದೇ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು, ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಿಗೆ ಅಳವಡಿಸುವಾಗ, ಆರಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಸನ್ನಿವೇಶಗಳಲ್ಲಿ ವ್ಯತ್ಯಾಸವಿದೆ. ಕತೆಯಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳೂ, ಹೆಚ್ಚು ಪಾತ್ರಗಳೂ ದೊರೆತಾಗ, ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಮೂಲಕ ಪಾತ್ರ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಹೆಚ್ಚು, ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೂ ಸಾಧ್ಯತೆ ಅಧಿಕ.

—ಇಷ್ಟಕ್ಕೂ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ, ಆಟದಲ್ಲಿನ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯು, ಚಲನೆ, ಭಂಗಿ, ನಿಲುವುಗಳ ಜತೆ ಮಿಲಿತವಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವಂತಹದು. ಒಂದೇ ವಾಕ್ಯ, ಪಾತ್ರದ ನಿಲುವು ಭಂಗಿಗಳಿಂದ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. 'ಏನು ಹೇಳಿದೆ?' 'ನೀನೆಯೊ?' ಎಂಬಂತಹ ಸಾಮಾನ್ಯವಾದ ಪದ ಪುಂಜಗಳು ಕೂಡ ಹೀಗೆ ಅರ್ಥವ್ಯತ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಒದಗಬಹುದು. 'ಏನು ಹೇಳಿದೆ?' ಎಂಬುದನ್ನು ಇನ್ನೊಂದು ಪಾತ್ರದ ಕಡೆ ಮುಖ ಮಾಡಿ ದೃಷ್ಟಿಸಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಮತ್ತು ಪಾತ್ರವನ್ನು ಲಕ್ಷಿಸದೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರ ಕಡೆ ನೋಡಿ ಹೇಳಿದಾಗ ಆಗುವ ಅರ್ಥಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯನ್ನು ಗಮನಿಸಬಹುದು. ಇಂತಹ ರೀತಿಯ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ ಸಾಧ್ಯತೆಯು ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಇಲ್ಲ ಅಥವಾ ಬಹಳ ಮಿತವಾಗಿ ಇದೆ.

●

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷೆಯು ನಮ್ಮ ಸಮಕಾಲೀನ ನಾಟಕ, ಇತರ ಸಾಹಿತ್ಯಗಳ ಭಾಷೆಗಿಂತ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ

ವಾಗಿಯೇ ಇರಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಎಂದರೆ, ಇಲ್ಲಿ, ಪ್ರಯೋಗದ, ನವೀನ ಎನ್ನಬಹುದಾದ ಭಾಷೆಯೂ, ತುಸು ಹಳೆಯತನವನ್ನೆ ಹೊಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆದರೂ, ಹಳೆ–ಹೊಸ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಇದ್ದೇ ಇದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಪರಂಪರಾಗತ ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯ ಭಾಷಾಸ್ವರೂಪವು, ತನ್ನ ಆಡಂಬರದಿಂದ, ಪ್ರಾಸಾತ್ಮಕತೆಯಿಂದ ಶಬ್ದಗಳ ಶಯ್ಯೆಯಿಂದ–ವಿಶಿಷ್ಟ ವ್ಯಕ್ತಿತ್ವವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವಂತಹದು. ಸಿದ್ಧಭಾಷೆಯು ಕೆಲವು ಅನುಕೂಲಗಳನ್ನು ಹೊಂದಿದೆ. ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆ ಮುಂದುವರಿದು, ಕಲಾವಿದರ ತಯಾರಿ ಆಗುವುದಕ್ಕೂ ಇದು ಪೋಷಕ. ಆದರೆ, ಸಿದ್ಧ ಭಾಷಾಶೈಲಿ, ಸಿದ್ಧ ಕಲ್ಪನೆಗಳು, ಸಂವಹನಕ್ಕೆ ಅಡ್ಡಿಯೂ ಇದೆ. ಅದು ಶಬ್ದಗಳ ರಮ್ಯತೆ ಮಾತ್ರವಾಗಿ, ವಿಷಯವನ್ನು ಮುಚ್ಚಿಹಾಕುತ್ತದೆ. ಈ ಜಡ್ಡಿನಿಂದ ಹೊರಬರುವ ತುಡಿತವುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದನು ಭಾಷಾ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಲು ಹವಣಿಸುತ್ತಾನೆ. ಭಾಷೆಯ ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ, ಆಶಯದ ನಾವಿನ್ಯವೂ ಹೌದು. ಆದುದರಿಂದ ಭಾಷಾಶೈಲಿಯ ಪ್ರಯೋಗವು ತಾಂತ್ರಿಕ ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ತಾತ್ವಿಕವೂ ಸಹ ಆಗಿರುತ್ತದೆ. ಇಂತಹ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಪುನಃ ಒಂದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸುತ್ತದೆ. ಆಗ ಪುನಃ ನಾವೀನ್ಯದ ಅಗತ್ಯ ಕಾಣಿಸುತ್ತದೆ.

ಭಾಷೆ

ಪರಂಪರಾಗತ ↓ ↓ ಪ್ರಯೋಗಾತ್ಮಕ

ಕಲಾವಿದನ ತಯಾರಿ				
ಸೌಲಭ್ಯ		ಆಡಂಬರ		ನಾವೀನ್ಯ
ರಂಜನ	→	ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ತೊಡಕು	→	ಸಂವಹನ
ಪ್ರಾಸ, ಆಕರ್ಷಣೆ		ನಿರ್ಜೀವಸ್ಥಿತಿ		ಜೀವಂತಿಕೆ
ಸಹಜ ಶ್ರೀಮಂತಿಕೆ				ಆಶಯನಾವೀನ್ಯ

→ ↓ ←

ಹೊಸ ಪರಂಪರೆಯ ಸೃಷ್ಟಿ

ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲಿ ಪರಂಪರೆ–ಪ್ರಯೋಗ ಎಂಬ ವಿಚಾರವನ್ನು ಯೋಚಿಸುವಾಗ, ಪ್ರಧಾನವಾಗಿ ಬರುವಂತಹುದು ಆಶಯದ ವಿಚಾರ, ಪ್ರಸಂಗವು ಮತ್ತು ಅದರ ಪ್ರದರ್ಶನವು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಮೌಲ್ಯ, ವಿಷಯ, ಅಭಿಪ್ರಾಯಗಳ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಒಂದೇ ಕಥೆಯು, ಒಂದೇ ವಸ್ತುವು ಕಾಲ ದೇಶ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಗಳಿಗೆ ಅನುಸಾರವಾಗಿ, ಭಿನ್ನವಾದ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೊಳೆಯಿಸುತ್ತದೆ ಎಂಬುದು ಸರ್ವವಿದಿತವಷ್ಟೆ. ಅಂದರೆ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ ಕಲಾವಿದನನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಮಾಧ್ಯಮವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಕಾಲವನ್ನು ಹೊಂದಿ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಪೇಕ್ಷೆಯನ್ನು ಅನುಸರಿಸಿ ಸಾಹಿತ್ಯಾರ್ಥವು ಬದಲಾಗುತ್ತ ಹೋಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅರ್ಥದಾರಿಗೆ, ಆಕರವಾಗಿರುವುದು ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬದ ಪದ್ಯಗಳು. ಇದನ್ನು, ಸ್ಥೂಲವಾಗಿ, ಆಧರಿಸಿ ಮಾತು ಸಾಗುತ್ತದೆ. "ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಅರ್ಥ ಹೇಳಬಾರದು" "ಪದ್ಯವನ್ನು ಬಿಡದೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳಬೇಕು" ಎಂಬ ತತ್ತ್ವಗಳು, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ, ಅಂಗೀಕೃತ ಕಾರ್ಯವಿಧಾನಕ್ಕೆ ಸೇರಿವೆ. ಆದರೆ, ತತ್ತ್ವವನ್ನು ಈ ಅತಿರೇಕಕ್ಕೆ ಕೊಂಡು ಹೋಗಬಾರದು. ಅರ್ಥದಾರಿಯು ಪ್ರಸಂಗದ ಅನುವಾದಕನಲ್ಲ. ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬುದು, ಒಂದು ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ನಿಮಿತ್ತ ಮಾತ್ರ. ಆಶು ಭಾಷಣದ ಮೂಲಕ, ಸಂಭಾಷಣೆ, ಸನ್ನಿವೇಶ ಪಾತ್ರ, ಸಂದೇಶಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗಿ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತವಾಗುವಂತಹ ಯಕ್ಷಗಾನ (ಹಾಗೂ ತತ್ಸಮಾನ ರಂಗಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ) ಮೂಲ ನಾಟಕಕಾರನ (ಅಂದರೆ ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತೃ, ಹಾಡುಗಳ ಮೂಲಕ ಕಥೆಯನ್ನು ಹೇಳಿರುವವನು) ಸ್ಥಾನವು ಗೌಣವಾದುದೇ ಸರಿ. ತಾಳಮದ್ದಲೆಯ, ಅಥವಾ ಆಟದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಯನ್ನು ಕೇಳಿದ ಅನುಭವಿಗಳಿಗೆ ಇದು ವೇದ್ಯ.

ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯಗಳು ಪ್ರದರ್ಶನದ 'ಸ್ಥಿರ ಪಾಠ'. ಮಾತಾಡುವ 'ಅರ್ಥ'ವು 'ಚರಪಾಠ'. ಹಾಗಾಗಿ ಒಂದೊಂದು ಪ್ರದರ್ಶನವೂ ಒಂದೊಂದು ಪಠ್ಯ (Text) ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಕಲಾವಿದನ ಪ್ರಯೋಗ ಭೂಮಿಯು ಬಹು ವಿಸ್ತಾರವಾದುದು. ಇದನ್ನು ಬಳಸಿಕೊಂಡು, ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗ ಮಾತುಗಾರರು ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಲೆಗಳೆರಡರಲ್ಲೂ ಅಸಾಧಾರಣವಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡಿರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಪದ್ಯಗಳಿಗೆ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ಪದ್ಯದ ಅರ್ಥವನ್ನು (ಅಂದರೆ ಸರಳ ಅನುವಾದವನ್ನು) ಮಾತ್ರ ಹೇಳದೆ, ತನಗೆ ಅದರಿಂದ ಆಗುವ 'ಅರ್ಥ' ವನ್ನು ಹೇಳುವುದೂ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಕೆಲಸ. 'ಪ್ರಸಂಗ ನಿಷ್ಠೆ'ಯೇ ಅರ್ಥದಾರಿಯ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ ಮಾನದಂಡವಲ್ಲ (ಸ್ಪಷ್ಟತೆಗಾಗಿ ಒಂದು ಮಾತು : ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಾಗಲು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ತಾಂತ್ರಿಕವಾಗಿ ಅನುಸರಿಸಲೇ ಬೇಕು. ಅದರ ಜಾಡು ಹಿಡಿದೇ ಮಾತನಾಡಬೇಕು. ಎತ್ತುಗಡೆ, ನಿಲುಗಡೆಗಳಲ್ಲಿ ಪದ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳು ಬರಬೇಕು. 'ಪ್ರಸಂಗ ನಿಷ್ಠೆ' ಯೊಂದೇ ಸಾಲದು ಎಂದರೆ, ಪ್ರಸಂಗದ ಕಾವ್ಯವನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಏನೇನೋ ಹೇಳುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂದಲ್ಲ).

ಅಂದರೆ, ಪದ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ನೇರವಾಗಿ ಇಲ್ಲದ, ಆದರೆ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ (ಪ್ರಸಂಗದ 'ಪ್ರಸಂಗ'ದಲ್ಲಿ) ಇರುವ ವಿಭಿನ್ನ ಸಾಧ್ಯತೆಯನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸುವ ಕೆಲಸ ಮಾತುಗಾರನದು. ಇದು ನಡೆದಿರುವುದರಿಂದಲೇ, ಒಂದೇ ಒಂದು 'ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನ', ಒಂದೇ 'ಭೀಷ್ಮಾರ್ಜುನ' ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ನೂರಾರು ರೂಪ ಪಡೆಯುತ್ತದೆ. ನೂರುವರ್ಷ ಹಿಂದೆ ಅರ್ಥ ಹೇಳುತ್ತಿದ್ದ ಒಬ್ಬ ಅರ್ಥದಾರಿ, ಇಂದಿನ ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನವನ್ನು ಕೇಳುವಂತಾದರೆ, ಅವನಿಗೆ ಅದರಲ್ಲಿನ ಪಾತ್ರಗಳು 'ಗುರುತು ಸಿಗದಷ್ಟು' ಭಿನ್ನವಾಗಿ ತೋರಬಹುದು. ಕಾಲ, ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಕಾರ, ಪ್ರತಿಭೆಗಳಿಂದಾದ ವ್ಯತ್ಯಾಸ ಅದು.

ಕರ್ಣಪರ್ವ (ಗೆರೆಸೊಪ್ಪೆ ಶಾಂತಪ್ಪಯ್ಯ)–ಪ್ರಸಂಗವನ್ನೆ ಗಮನಿಸಿ. ಇಂದು ಅರ್ಥದಾರಿಗಳಿಂದ ಚಿತ್ರಿತವಾಗುತ್ತಿರುವ ಕರ್ಣನ ದುರಂತ, ಇಕ್ಕಟ್ಟು, ಪ್ರಭುಭಕ್ತಿ, ಕೃಷ್ಣಮಾಯೆ–ಇವುಗಳಾವುವೂ ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿಲ್ಲ (ಕೊನೆಯ ಭಾಗದ ಕೆಲವು ಪದ್ಯಗಳ ಹೊರತು). ಆದರೆ ಇದಕ್ಕೆಲ್ಲ ಅವಕಾಶ ಕರ್ಣಪರ್ವದ ವಸ್ತುವಿನಲ್ಲಿ ಇದೆ. ಅರ್ಥದಾರಿ ಎಂಬ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಾಗಿ ಮೂಲ ಸಂಸ್ಕೃತ (ಅಥವಾ ಇತರ ಕಾವ್ಯ) ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಪರಂಪರೆಯಿಂದ ಬಂದ ಮಾತಿನ ದ್ರವ್ಯ ಮತ್ತು ಅವನು ಬಳಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸಂಗವೆಂಬ ಹಾಡುಗಬ್ಬ ಇಷ್ಟು ಇವೆ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕ (ಅಂದರೆ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆ) ಇದ್ದಾನೆ. ಸ್ವಂತ ಪ್ರತಿಭೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ ಇದೆ. ಸಹಕಲಾವಿದನಿದ್ದಾನೆ.

— ಮೂಲಕಾವ್ಯ
— ಕನ್ನಡಕಾವ್ಯ
— ರಂಗ ಪರಂಪರೆ
— ಪ್ರತಿಭೆ ಸಂಸ್ಕಾರ
— ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯ

|

ಕಾಲ/ಅರ್ಥಧಾರಿ/ಸಮಾಜ

↑

— ಪ್ರೇಕ್ಷಕ

– ಇಷ್ಟು ಜೀವಂತ ಅಂಶಗಳನ್ನು ದುಡಿಸಿ, ಸಪ್ರಮಾಣವಾಗಿ ಎರೆದು ಅವನ 'ಅರ್ಥಪಾಕ' ಸಿದ್ಧವಾಗಬೇಕು. ಪುರಾಣದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆ, ಕಾವ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳಿಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಅರ್ಥಕಲ್ಪನೆಗಳು ಕಾಲಕಾಲಕ್ಕೆ ಬೆಳೆದು ಬಂದಿದ್ದು, ಈಚೆಗಿನ ವರ್ಷಗಳಲ್ಲಿ ಇದು ಬಹಳ ತೀವ್ರ ಮತ್ತು ವಿಚಿತ್ರ ವೈವಿಧ್ಯಗಳನ್ನು ತೋರಿಸಿದೆ.

●

ಪುರಾಣಗಳು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುವ ಆಶಯಗಳು, ಮೌಲ್ಯ ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನು ಇಂದಿನ ಅರ್ಥಧಾರಿ ಇಂದಿಗೆ ಸಂಗತವಾಗಿ, ಪ್ರಸ್ತುತವಾಗಿ (Relevant) ಬಳಸಬಹುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಕೆಲವೊಂದು ಸನ್ನಿವೇಶಗಳನ್ನು ನೋಡಬಹುದು. ಕರ್ಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ, ಶಲ್ಯ-ಕೌರವ ಸಂವಾದದಲ್ಲಿ, ಶಲ್ಯನು ಕರ್ಣನ ಬಗೆಗೆ ಜಾತಿಯನ್ನೆತ್ತಿ ಆಕ್ಷೇಪಿಸುತ್ತಾನಷ್ಟೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಶಲ್ಯನು ಸಂಪ್ರದಾಯದ, ದುರ್ಯೋಧನನು ಪ್ರಗತಿಯ ಧೋರಣೆಯ ವಕ್ತಾರರಾಗಬಹುದು. ಶಲ್ಯನು ವರ್ಣಾಶ್ರಮವನ್ನು ಗಂಭೀರವಾಗಿ ಸಮರ್ಥಿಸಿದಾಗ ಕೂಡ, ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಅದು ವಿಡಂಬನೆಯೂ ಆಗಬಹುದು. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ-ಮಾತಂಗ ಕನ್ಯೆಯರ ಸಂವಾದ, ಕರ್ಣ-ಶಲ್ಯ, ಏಕಲವ್ಯ-ದ್ರೋಣ ಇವೂ ಇಂತಹ ಸಂದರ್ಭಗಳೇ. ವೈಚಾರಿಕ ರಂಗದಲ್ಲಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆ ಪ್ರಕಾಶಿತವಾದ ಸಾಹಿತ್ಯ–ಇವೆಲ್ಲ ಇಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಧಾರಿಯ ನೆರವಿಗಿವೆ. ಕೃಷ್ಣನಂತಹ ಒಂದು ಪಾತ್ರ, ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂದರ್ಭ

ಗಳಲ್ಲಿ, ತನ್ನ ಕಾಲಕ್ಕಿಂತ ತುಂಬ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ, ಮನನ್ನೋಟದಿಂದ ಮಾತಾಡಬಹುದಾದ ಒಂದು ಪಾತ್ರ. ಭೀಷ್ಮನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವ, ಕುಲ ವೃದ್ಧನೊಬ್ಬನ ಇಕ್ಕಟ್ಟುಗಳು, ನೋವುಗಳು ಅತ್ಯಂತ ಸಮಕಾಲೀನ ಕೌಟುಂಬಿಕ, ಸಾಮಾಜಿಕ ಅನುಭವವನ್ನು ತೆರೆದಿಡುವ ಅವಕಾಶ ನೀಡುತ್ತವೆ.

ಇನ್ನೊಂದು ಸಂದರ್ಭವನ್ನು ನೋಡಿರಿ. ಸುಭದ್ರಾರ್ಜುನದಲ್ಲಿ ಬಲರಾಮನು, ಅರ್ಜುನನನ್ನು (ಸನ್ಯಾಸಿ) ಯತಿಯೆಂದೇ ಪೂಜಿಸುತ್ತಾನೆ. ಇಲ್ಲಿ, ಉದ್ದೇಶಿಸಿದರೆ, ಇದು ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ವಿಡಂಬನೆ ಆಗಬಹುದು. ಪಾತ್ರ ಧಾರಿಗಳು, ಪುರಾಣದಲ್ಲಿರುವ, ಮುಗ್ಧ ಶ್ರದ್ಧೆಯನ್ನೆ ಮುಂದಿಟ್ಟು ಈ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮಾತಾಡಿದಾಗಲೂ, ಇದು ಪ್ರೇಕ್ಷಕನಲ್ಲಿ ಯತಿಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಅತಿ ಭಕ್ತಿಯ ವಿಡಂಬನವಾಗಿಯೇ ಮರು ಹುಟ್ಟು ಪಡೆಯುವುದು. ಇದನ್ನೇ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ಸಂದರ್ಭ ಅಥವಾ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಎಂದು ಮೇಲೆ ಹೆಸರಿಸಿದುದಾಗಿದೆ.

ಇಂತಹ ಪ್ರೇಕ್ಷಕ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಎಂಬುದು, ಸದಾ ಇದ್ದೇ ಇದೆ. ಅದು ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗ ದೃಷ್ಟಿಯುಳ್ಳ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ, ಒಂದು ಬಗೆಯ ತೊಡಕೂ ಆಗಬಹುದು. ಇಲ್ಲಿ ಕಲಾವಿದ. ರಿಸ್ಕ್ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು, ಕೆಲಸ ಮಾಡಬೇಕಾಗು ತ್ತದೆ. ಕೆಲವು ವಿವೇಚನೆಗಳೂ, ವಿಚಾರಗಳೂ 'ಪುರಾಣಕ್ಕೆ ವಿರುದ್ಧ' 'ಧಾರ್ಮಿಕ ಶ್ರದ್ಧೆಗೆ ಪ್ರತಿಕೂಲ' ಅನ್ನಿಸಬಹುದು. ಆದರೆ ಅದು ನಿಜವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗಿದ್ದಾಗ, ಕಲಾವಿದ ಅದನ್ನು ಪ್ರಯೋಗಿಸಬೇಕಾದುದೇ. ಪ್ರೇಕ್ಷಕನ ಅಂಗೀಕಾರ, ನಿಧಾನವಾಗಿಯಾದರೂ, ಅದರ ಪರವಾಗಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಪುರಾಣದ ಘಟನೆಗಳಿಗೆಲ್ಲ ನಾವು ಈಗ ವೈಚಾರಿಕತೆಯೆಂದು ಸಂಜಿ ಹೇಳುತ್ತಿರುವ, ತರ್ಕದೃಷ್ಟಿಯಿಂದಲೇ ವ್ಯಾಖ್ಯೆ ನೀಡುತ್ತ ಹೋಗಬೇಕೆಂದು ನಾನು ಪ್ರತಿಪಾದಿಸುತ್ತಿಲ್ಲ. ಪುರಾಣಕ್ಕೆ, ಜಾನಪದ ಕಥಾ ಪ್ರಪಂಚಕ್ಕೆ ತನ್ನದೇ ಆದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ವಿಧಾನವಿದೆ, ತನ್ನದಾದ 'ಭಾಷೆ' ಇದೆ. ಅದು ರೂಪಕ ವಿಧಾನ, ಅದ್ಭುತ ಕಲ್ಪನೆ, ಅಸಂಭವ ದರ್ಶನ ಮುಂತಾದುದು ಏನೂ ಇರ ಬಹುದು. ಅರ್ಥದಾರಿಯು ಪುರಾಣದ ಪುರಾಣ ಸ್ವರೂಪವನ್ನಿಟ್ಟುಕೊಂಡೇ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲನಾಗಲು ಸಾಧ್ಯವಿದೆ. ಶಾಪ, ವರ, ಕರ್ಮ, ಮುಕ್ತಿ, ದಾನ,

ತಜ್ಞ—ಮುಂತಾದ ಪರಿಕಲ್ಪನೆಗಳನ್ನು, ಒಟ್ಟು ವಸ್ತುವಿನ ಪ್ರಕಾಶನಕ್ಕೆ ಪೂರಕವಾಗಿ ಬಳಸಬಹುದು.

ಪ್ರಯೋಗಶೀಲನಾದ ಅರ್ಥದಾರಿ, ಹೇಗೆ ಪ್ರವರ್ತಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳಾಗಿ, ಕೆಲವು ಸಂದರ್ಭಗಳನ್ನೀಗ ನೋಡಬಹುದು :

1. ತಂದೆಗಾಗಿ ಸಕಲ ಸುಖಗಳನ್ನೂ ತ್ಯಾಗಮಾಡಿ ಭೀಷ್ಮನು ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ ಮಾಡುವುದು ಪಿತೃಭಕ್ತಿಯಿಂದ ಎನ್ನುವುದು, ಪ್ರಸಿದ್ಧ ವಿಚಾರವಷ್ಟೆ. ಶೇಣಿ ಗೋಪಾಲಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಭೀಷ್ಮನಾಗಿ, ಅದು ಅಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ, ಅದು ಕುಲಾಭಿಮಾನದಿಂದಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಕೃತಿಯೆನ್ನುತ್ತಾರೆ. ರಾಜನೊಬ್ಬ ಬಯಸಿದ ವಸ್ತು ಸಿಗಲಿಲ್ಲವೆಂದಾದರೆ ಅದು ಚಕ್ರವರ್ತಿತ್ವಕ್ಕೆ, ಚಂದ್ರವಂಶಕ್ಕೆ ಅವಮಾನ. ದಾಶನ ಬೇಡಿಕೆಯನ್ನು ತೆತ್ತಾದರೂ ಅದನ್ನು ತರಲೇಬೇಕು-ಇದು ಭೀಷ್ಮ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆಯ ಹಿಂದಿನ ಸ್ಫೂರ್ತಿ ಎಂಬುದು ಅವರ ಕಲ್ಪನೆ. ರಾಮನಿಗೆ ವನವಾಸವು ನಿರ್ಣಯಿಸಲ್ಪಟ್ಟಾಗಲೂ, ಬರಿಯ ಸರಳ ಪಿತೃಭಕ್ತಿ ಎಂಬುದರಿಂದಲೇ ಒಪ್ಪಿಕೊಂಡುದಲ್ಲ. ಪ್ರಕರಣವನ್ನು ವಿಮರ್ಶೆಗೆಳೆದರೆ, ಒಳಗೆ ಅಡಗಿರುವ ಅದಾವುದೋ ಇರುಸು ಮುರುಸು ಹೊರ ಬರುತ್ತದೆ. ವಿಷಯ ಬೀದಿ ಬಯಲಾಗಿ, ತಂದೆ ತಾಯಿಂದಿರನ್ನು ಅಪರಾಧಿಗಳಾಗಿ ನಿಲ್ಲಿಸಿ, ಹೋಲನಾಗುತ್ತದೆ ಎಂಬುದಕ್ಕೆ, ಸುಮ್ಮನಿದ್ದು ಸಹಿಸುವುದೇ ಸಭ್ಯತೆ ಎಂದೆನಿಸಿತಂತೆ ರಾಮನಿಗೆ. ಇದು ಶೇಣಿಯವರ ಇನ್ನೊಂದು ಕಲ್ಪನೆ. ಭೀಷ್ಮನ ಪತನ ಕಾಲದಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮನಿಗೆ ಆದ ಬಾಯಾರಿಕೆ ಎನ್ನುವುದು, ತಾಯಿಯನ್ನು (ಗಂಗೆ) ನೆನಪಿಸಿಕೊಂಡ ದಾಹ ಎನ್ನುತ್ತಾರೆ ಅವರು. ಹಿರಣ್ಯಕಶ್ಯಪನಾಗಿ, ಪ್ರಹ್ಲಾದನ ಬಗೆಗಿನ ಕ್ರೋಧವು, ಬರಿಯ ದ್ವೇಷಮಾತ್ರವಾಗಿರದೆ, ಪ್ರಚಂಡ ಶಕ್ತಿಶಾಲಿಯಾದ ತನ್ನ ಹಿರಿಯ ತನ್ನ ಮಗನೇ ಬಂಡಾಯವೆದ್ದಾಗ ಬಂದ ನೋವಿನಿಂದ ಮೂಡಿದುದೆನ್ನುವುದು ಅವರ ಇನ್ನೊಂದು ಸೃಷ್ಟಿ.

2. ರಾವಣನ ಪಾತ್ರವನ್ನು, ರಾಮರಾವಣರ ಸಂಘರ್ಷದ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವಾಗ, ಶೂರ್ಪನಖಾ ಮಾನಭಂಗದ ಔಚಿತ್ಯ. ಜನಾಂಗೀಯ ಸಂಘರ್ಷ,

ವಿಭೀಷಣ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕದ ಸಾಧುತ್ವ-ರಾವಣನಿಗೆ ಬಂದ ರಾಜಕೀಯದ ಇಕ್ಕಟ್ಟು ಇಂತಹ ಹಲವು ನೆಲೆಗಳನ್ನು ಬಹಳ ಪ್ರೌಢವಾದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಚಿತ್ರಿಸುವುದು ಸಾಧ್ಯವೆಂದು ಶೇಣಿ ಅವರು ತೋರಿಸಿಕೊಟ್ಟಿದ್ದಾರೆ.

3. ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರನ ಆಸ್ಥಾನಕ್ಕೆ ವಿಶ್ವಾಮಿತ್ರನು ಬಂದಾಗ, ಆತನನ್ನು ಸ್ವಾಗತಿಸಿ ಹರಿಶ್ಚಂದ್ರ (ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭುಹೆಗಡೆ) ಆಡುವ ಮಾತೊಂದನ್ನು ನೋಡಿ : "ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಹೊಸತನ್ನು ಕಾಣುವ, ಹೊಸತನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬಲ್ಲವರು ತಾವು. ತಾವು ನಿಂದ ನೆಲದ ಚರಿತ್ರೆಯನ್ನೆ ಬದಲಾಯಿಸಬಲ್ಲವರು. ..ಬಂದ ಕಾರಣ ಅಪ್ಪಣೆಯಾಗಲಿ" ಇದು ಸೂಚಕವಾದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ. ಮುಂದೆ ನಡೆಯುವುದೂ ಇದೇ. ಇಡಿಯ ಪರಿಸ್ಥಿತಿಯ ಬದಲಾವಣೆ ಇಡಿಯ ಕತೆಯನ್ನು ಹೀಗೆ, ಒಂದು ಮಾತಿನಲ್ಲಿ ಘನೀಕರಿಸಿ ಹೇಳುವ ವಿಧಾನ ತುಂಬ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದದ್ದು.

4. ಅಂಬೆಯ ಅಗ್ನಿಪ್ರವೇಶದ ಸಂದರ್ಭ ಭೀಷ್ಮ (ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗಡೆ) ಆಡುವ ಮಾತು "ಬದುಕಿನಲ್ಲಿ ಪಡೆಯಬೇಕಾದುದನ್ನು ಪಡೆಯಲಾರದೆ, ಒಂದು ಕಿರಿಯ ಹೆಣ್ಣುಜೀವ ಉರಿದು ದಗ್ಧವಾಗುತ್ತಿರುವುದನ್ನು ಕಂಡೂ ನಾನು ಅಸಹಾಯಕ. ಪರೋಕ್ಷವಾಗಿಯಾದರೂ ಇದಕ್ಕೆ ಕಾರಣನಾದ ನಾನು ತೆರಬೇಕಾದ ಬೆಲೆ ಏನಿರಬಹುದು ?" ಮುಂದೆ ಇದೇ ಅಂಬೆ, ಶಿಖಂಡಿಯಾಗಿ ಭೀಷ್ಮನ ಪತನಕ್ಕೆ ಕಾರಣಳಷ್ಟೆ ?

5. ಬರಿಯ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಯೋಗವೊಂದನ್ನು ಗಮನಿಸಿ. ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ 'ಪಂಚವಟಿ'ಯಲ್ಲಿ ವಾಲಿಯ ಪ್ರವೇಶದ ಪದ್ಯ ಹೀಗಿದೆ :

ಜಗಳಕಣ್ಣನ ಕರೆಯ । ಲಗಣಿತ ಪರಾಕ್ರಮದಿ
ಹಗರಣಕ್ಕೊದಗಿತ । ಮ್ಮಗೆ ನುಡಿದ ವಾಲಿ ।।

ಎಲಾ "ಈ ಸುಗ್ರೀವ ಅಣ್ಣನನ್ನು ಜಗಳಕ್ಕೇ ಕರೆಯುತ್ತಿರುವನಲ್ಲ. ಅವನಿಗಿದು ಜಗಳವಾಗಿರಬಹುದು, ನನಗಿದು ಬರಿಯ ಹಗರಣ ಮಾತ್ರ".

ಪದ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನೇ ಬಳಸಿ, ಹೊಸ ಅರ್ಥವನ್ನು ಕಾಣುವ ಯತ್ನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಇದು (ಶೇಣಿ ಅವರ ವಾಲಿ).

ಇವು ಕೆಲವು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು ಮಾತ್ರ. ಇಂತಹ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳು ಸಾವಿರಾರು ಇವೆ. 'ಕಾವ್ಯಸತ್ಯ'ವನ್ನು, 'ಪುರಾಣಸತ್ಯ'ವನ್ನು ಬಿಡದೆ, ನಾಟಕೀಯತೆಗೆ ಎರವಾಗದೆ, ಹೊಸ ಅರ್ಥವಂತಿಕೆಯನ್ನು ಕಾಣುವ ಯತ್ನ ಕಲಾವಿದನಿಗಿರುವ ಸವಾಲು. ಆಗ, ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪಾತ್ರ ಪ್ರಪಂಚ, ವರ್ತಮಾನದ ಕಲಾವಿದನ ಅನುಭವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಧನವಾಗಬಲ್ಲುದು.

●

ಆಟ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಮಾತುಗಾರಿಕೆಗೆ, ಅವಕಾಶವಿದೆ ಎಂದು ನೋಡಿದೆವು. ಆದರೂ, ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆ, ಅವರ ತೀರ ಸರಳೀಕೃತ ಪಾತ್ರ ಸ್ವರೂಪ, ಮಾತುಗಾರನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಮಿತಿಗಳನ್ನು ಹೇರುತ್ತದೆ. ಮೂಲ ಕಾವ್ಯಗಳ ಮಾನುಷ ಪ್ರಪಂಚ, ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಭಕ್ತಿಯ, ದೈವಿಕತೆಯ ಮಹಿಮೆಗೆ ಅಧೀನವಾಗಿದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗದ ಮಟ್ಟಕ್ಕೆ ಬರುವಾಗ ಇನ್ನೂ ದುರ್ಬಲ, ಪೇಲವವಾಗಿದೆ. ಹೀಗೆ ಕಾವ್ಯ→ಕನ್ನಡ ಕಾವ್ಯ→ಪ್ರಸಂಗ ಹೀಗೆ ವಸ್ತುವಿನ ಅಪಕರ್ಷ ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ, ಇರುವ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಅರ್ಥವನ್ನು ಹೇಳುವಾಗ, ಪ್ರತಿಭಾಪೂರ್ಣ ಪ್ರಯೋಗದ ಜತೆಗೆ, ಪ್ರಸಂಗ ಸಾಹಿತ್ಯವೇ ಇನ್ನಷ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತವಾಗಬೇಕಾದ ಆವಶ್ಯಕತೆಯಿದೆ. ಮೂಲ ರಾಮಾಯಣ, ಭಾರತ ಕಾಳಿದಾಸನ ಕಾವ್ಯಗಳು-ಇಂತಹವುಗಳನ್ನಾಧರಿಸಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ ಆದರೆ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಯಲ್ಲೂ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಂಕೀರ್ಣ ಜೀವನದರ್ಶನದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಅನುವು ದೊರೆಯುತ್ತದೆ.

ತಾಳಮದ್ದಳೆಯ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಕೆಲವೇ ಪ್ರಸಂಗಗಳು ಪುನಃ ಪುನಃ ಬಳಕೆಯಾಗುತ್ತಿರುವುದರಿಂದಲೂ, ಮಾತುಗಾರನ ಅವಕಾಶವು ಸೀಮಿತಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಉಪಲಬ್ಧವಿರುವ ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲಿ, ತಾಳಮದ್ದಳೆಗೆ ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವವು ಹಲವು ಇವೆ ಉದಾ: ಹಿಡಿಂಬಾ

ವಿವಾಹ, ಇಂದ್ರಜಿತು, ಕಾರ್ತವೀರ್ಯ, ತ್ರಿಶಂಕು ಚರಿತ್ರೆ). ಇವುಗಳನ್ನು ಬಳಕೆಗೆ ತರುವುದರಿಂದ, ಅರ್ಥದಾರಿಗೆ ಹೊಸ ಸಂದರ್ಭ, ಹೊಸ ಸವಾಲು ಒದಗಿಬರುತ್ತದೆ. ಹೊಸತಾದ ಆಶಯವನ್ನು ಹೇಳುವ ದೃಷ್ಟಿ ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆಯಲ್ಲಿ ಇದ್ದಾಗ (ಉದಾ : ಅನಂತ ಆರ್. ಪೈಗಳ 'ಯಯಾತಿ', ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ 'ಕಾಯಕಲ್ಪ', 'ವಿಶ್ವರೂಪ', ರಾಘವ ನಂಬಿಯಾರರ 'ಅಮರೇಂದ್ರ ಪದವಿಜಯ') ಅರ್ಥದಾರಿ ಅದೇ ವಸ್ತುಗಳ ಹಳೆಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ವಹಿಸುವ ಜಾಡನ್ನು ಬಿಟ್ಟು, ವಸ್ತುವಿಗೆ ಹೊಸತಾಗಿ ಸ್ಪಂದಿಸುವುದೂ ಅಷ್ಟೆ ಮುಖ್ಯ. ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಅಸಮತೋಲ ಬರುತ್ತದೆ. ಕಲಾವಿದನು ಪ್ರಸಂಗದ 'ಕಥೆಯನ್ನು ಕೊಡುವ' ವಾಹಕನಾಗದೆ, ಕಥೆಯ ವಸ್ತುವನ್ನು ಹೊಸ ನೋಟದಿಂದ ಮಂಡಿಸುವ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲನಾಗಬೇಕು. ಆಗ "ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ" ಅಂಬೆಯ ದುರಂತದ ಚಿತ್ರವೂ ಆಗಬಲ್ಲುದು, 'ಕ್ಷತ್ರಿಯ ಸಂಹಾರ' ಸರ್ವಾಧಿಕಾರಿಯ ವಿರುದ್ಧದ ನೈತಿಕ ಹೋರಾಟವಾಗಬಲ್ಲದು. ಮಾತುಗಾರಿಕೆ 'ರಸ' ಸೃಷ್ಟಿ ಸರಳ ಆವೇಶವಾಗದೆ, ಭಾವಪ್ರಕಾಶನವಾಗಿ, ಧ್ವನಿಯ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಾಗಿ, ವಕ್ರೋಕ್ತಿಯ ಸಾರ್ಥಕ್ಯವಾಗಿ ಮೂಡಬಲ್ಲುದು.

ಹೀಗೆ, ಪೀಠಿಕೆ, ಸಂವಾದ, ಪದ್ಯಗಳ ಆಯ್ಕೆ, ವಸ್ತುವಿನ ಮಂಡನೆ, ತರ್ಕ, ಪಾತ್ರ ನಿರ್ವಹಣ, ಪ್ರಸಂಗ ರಚನೆ-ಈ ಎಲ್ಲ ಹಂತಗಳಲ್ಲೂ, ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಅರ್ಥಮಾಡಿಕೊಂಡು, ಬೆಳೆಯುವ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆಯ ಮೂಲಕ, ಸಂಸ್ಕೃತಿಯ ಜೀವಂತಿಕೆಯತ್ತ ಮುಖಮಾಡಿದ ಪ್ರಯೋಗ ಶೀಲತೆ ನಮ್ಮದಾಗಬೇಕು.

ಅನುಬಂಧ

1. ಪ್ರತಿನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳ ತರ್ಕಯುಕ್ತ ಚಿತ್ರಣದಿಂದ, ನಾಯಕ ಪಾತ್ರಗಳು ದುರ್ಬಲವಾಗಿ ಕಾಣುತ್ತವೆ. ಇದು ಕಾವ್ಯದ ವಸ್ತುವಿಗೆ ನ್ಯಾಯವನ್ನು ಒದಗಿಸುವುದಿಲ್ಲ ಎಂಬ ಆಕ್ಷೇಪವೊಂದು, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಮಾತುಗಾರಿಕೆ ಬಗೆಗೆ ಇದೆ. ಇದು ವಿಶೇಷತಃ

ಬಳಿಕ ನಾಯಕರ ಚಿತ್ರಣದಲ್ಲಿ ಪರಿಷ್ಕಾರವು ಬಂದ ಬಳಿಕ, ಮಾಡಿದ ವಿಮರ್ಶೆ. ಇದರಲ್ಲಿ ನಿಜಾಂಶವಿದೆ. ಆದರೆ, ನಾವು ವಸ್ತುವನ್ನು ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ಅಥವಾ ಜಾನಪದ ಮಾಧ್ಯಮದಲ್ಲಿ ಪುನಃ ಸೃಷ್ಟಿಗೆ ಒಳಪಡಿಸಿದಾಗ ನಾಯಕನೂ ಕೂಡ, ಸ್ಥಾನಾಂತರ ಹೊಂದಿ, ಅವನ ಬದುಕೂ 'ಬಯಲಾಗು'ವುದೂ ಅಂದರೆ 'expose' ಆಗುವುದೂ, ಒಂದು ಪ್ರಕ್ರಿಯೆ. ಇದು ವಸ್ತುವಿನ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸಹಕಾರಿ (ಈ ವಿಚಾರವನ್ನು ನನಗೆ ಸೂಚಿಸಿದವರು ಡಾ. ಬಿ. ಎ. ವಿವೇಕ ರೈಯವರು).

2. ಪ್ರದರ್ಶನದ ಆಧಾರವಾಗಿ ನಮಗೆ, ಬರೆದಿಟ್ಟ ಪದ್ಯಗಳ ಪ್ರಸಂಗ ಇದೆ. ಅದು ನಮ್ಮ ಪಠ್ಯ–text. ಇದು ಸ್ಥಿರ ಪಾಠ ಎಂದೆವು. ಆದರೆ, ಅದೂ ಪೂರ್ತಿ ಸ್ಥಿರವಲ್ಲ. ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಿಂದ ನಾವು ಆಯ್ದ ಪದ್ಯಗಳು ಒಂದು ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪ್ರಸಂಗವೇ, ಒಂದು ಬೇರೆಯೇ Text ಆಗುತ್ತದೆ. ಅದು ಪ್ರದರ್ಶನದಿಂದ ಪ್ರದರ್ಶನಕ್ಕೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಆಗಬಹುದು. ಕೃಷ್ಣಸಂಧಾನದ ಉತ್ತರಾರ್ಧವೊಂದನ್ನೇ, 15, 20, 25, 30–ಹೀಗೆ ಸಂಖ್ಯೆಯ ಪದ್ಯಗಳನ್ನಾಯ್ದು ಭಿನ್ನ ಪಠ್ಯಗಳಾಗಿಸಬಹುದು. 'ಭೀಷ್ಮ ವಿಜಯ'ದಲ್ಲಿ ಭೀಷ್ಮ ಅಂಬೆ ಸಂವಾದ, ಸಾಲ್ವ–ಅಂಬೆ, ಪುನಃ ಭೀಷ್ಮ–ಅಂಬೆ ಸಂವಾದ : ಅಂಬೆಯ ಪ್ರತಿಜ್ಞೆ–ಇಲ್ಲಿಗೇ ನಿಲ್ಲಿಸಿದರೂ, ಅದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗ ಪಠ್ಯವೇ ಆಗುತ್ತದೆ. ಅರ್ಥದ ಒಟ್ಟು ಮೊತ್ತವಂತೂ ನಿತ್ಯ ನಿತ್ಯ ಪ್ರತ್ಯೇಕ ಪಾಠವೇ ಆಗಿದೆ.

3. ಪುನರಾವರ್ತನೆ ಎಂಬುದು ನಮ್ಮ ಪುರಾಣ, ಕಥಾಸಾಹಿತ್ಯ, ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವ ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಅಂಶ. ರಸದ ನಿರ್ಮಾಣಕ್ಕೆ, ಕಥೆ ತಿಳಿಯುವುದಕ್ಕೆ ಇದು ಬೇಕು ಎಂಬುದರಿಂದ ಭಾರತೀಯ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ ಇದಕ್ಕೆ ಪ್ರಾಧಾನ್ಯ ದೊರೆತಿದೆ. ಪ್ರಸಂಗಗಳಲ್ಲೂ ಇದು ಇದೆಯಷ್ಟೆ. ಉದಾ–'ವಾಲಿವಧೆ' ಒಂದು ಪ್ರಸಂಗದಲ್ಲಿ

ಆವರೆಗಿನ ರಾಮನಕಥೆ, ವಾಲಿ ಸುಗ್ರೀವರ ಕಲಹದ ಕಥೆ-ಐದೈದು ಬಾರಿ ಬರುತ್ತದೆ. ಇದು ಸಹಜವೇ. ಆಧುನಿಕ ಸಂಸ್ಕಾರಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ. ಈ ಪುನರಾವರ್ತನೆಗಳನ್ನು, ಭಾಷೆ, ಭಾವ, ನೋಟ, ವ್ಯಾಖ್ಯೆಗಳಲ್ಲಿ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಮೂಡಿಸುವುದೂ, ಪ್ರಯೋಗಶೀಲನಾದ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಒಂದು ಒಳ್ಳೆಯ ಸಂದರ್ಭ, ಅನುಭವ ಕೂಡ.

4. ಪ್ರಸಂಗ ಕಾವ್ಯದ ಶಬ್ದಗಳನ್ನ ಹಿಡಿದು, ಅದಕ್ಕೆ ಹೊಸ ಅರ್ಥದ ಜೀವ ತುಂಬುವ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ವಿಶೇಷವಾಗಿ ತೊಡಗಿದವರು ದಿ। ಕೀರಿಕ್ಕಾಡು ವಿಷ್ಣು ಮಾಸ್ಟರರು. ಒಂದು ಉದಾಹರಣೆ- ಕರ್ಣಪರ್ವದಲ್ಲಿ ಕರ್ಣಾರ್ಜುನರು ಪರಸ್ಪರರ ರಥಗಳನ್ನು ಹಾರಿಸುವ ಸನ್ನಿವೇಶ-"ಈಪರಿಯೊಳಾರವಿಜಫಲುಗುಣರು.... ಈ ಪರಂಪರೆಯು ಮೇಲ್ ಪತ್ತು ಬಿಲ್ಲಂತರಂ ಪಿಂತೆ ಸರಿದುದು ಧಿರ್ರನೆ" ಇಲ್ಲಿ, ಅರ್ಜುನನು ಕರ್ಣನ ರಥವನ್ನು ಬುಗರಿಯಂತೆ ಹಾರಿಸಿದ್ದು, ಆಕಾಶದಲ್ಲಿ. ಆದರೆ ಕರ್ಣನು ನೆಲದಮೇಲೆಯೇ ಹಿಂದೆ ತಳ್ಳಿದಂತೆ ದೂಡಿದುದು ಎಂಬುದನ್ನು ವಿವರಿಸಿ, ಈ ನೆಲದ ಮೇಲೆ, ಮನುಷ್ಯನೇ ಆಗಿ, ಕರ್ಣನ ಸಾಧನೆಯೇ ಲೌಕಿಕ ಮಟ್ಟದ್ದು, ಶ್ರೇಷ್ಠವಾದದ್ದು ಎಂಬ ವಿವರಣೆ, ಇದು ತುಂಬ ಮಾರ್ಮಿಕವಾದದ್ದು. ಇದನ್ನೆ ಶೇಣಿ ಅವರು ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಸ್ತರಿಸಿ ನೆಲದಮೇಲೆ, ಅಂದರೆ 'ಮಣ್ಣಿನ ಮಗ'ನಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಸಾಧನೆ, ಅರ್ಜುನನದು ಚಮತ್ಕಾರ ಪವಾಡ, ಕರ್ಣನದು ವಿಕ್ರಮದ ಸಿದ್ಧಿ-ಎಂದೆಲ್ಲ ವಿವರಿಸುತ್ತಾರೆ.

5. ಪನ್ನೀರ ರಾಮನಿಗೆ। ಪಂಕಜಾಕ್ಷಿಯು ಕರೆಯು! ಚಿನ್ನಗಳ ತೊಡಿಸಿದರು। ಬೆಸು ಮಯಾತ್ಮಕೆ ॥-ಇದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಕವಿಯ ಪಟ್ಟಾಭಿಷೇಕ ಪ್ರಸಂಗದ ಪದ್ಯ. ರಾಮನು ಪಟ್ಟಕ್ಕೆ ಸಿದ್ಧನಾಗುತ್ತಿರುವ ಸಂದರ್ಭ. ಇಲ್ಲಿ, ಬಹಳ ದೊಡ್ಡ ಪರಂಪರೆ

ಯುಳ್ಳ ಸೂರ್ಯವಂಶದ ಹಿನ್ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ ತಾನು ಅಧಿಕಾರ ಗ್ರಹಣ ಮಾಡುತ್ತಿರುವಾಗ ಆಗುವ ಸಂಕೋಚ, ಹೊಣೆಗಾರಿಕೆ, ಜನರ ನಿರೀಕ್ಷೆಗಳು ಇವುಗಳನ್ನು ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ಪನ್ನೀರು ಒಂದು ಬಗೆಯ ಚಳಿಯನ್ನೂ, ಆಭರಣಗಳು ಭಾರವನ್ನೂ ತರುತ್ತಿರುವ ಅನುಭವ ವಾಗುತ್ತಿದೆ ಎಂದು ರಾಮನ ಅರ್ಥದಾರಿ ವ್ಯಾಖ್ಯಾನಿಸಬಹುದು. ಇದು ಈ ಲೇಖಕನ ಒಂದು ಕಲ್ಪನೆ.

ಈ ಲೇಖನದಲ್ಲಿ ಲೇಖಕರು ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರದ (ತಿಟ್ಟು ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು) ವಿವಿಧ ಮಾದರಿಗಳನ್ನು [illegible]

[illegible]

ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು : ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು

ಯಕ್ಷಗಾನವಾಗಲಿ, ನಾಟಕವಾಗಲಿ, ಇನ್ನಾವುದೇ ಪ್ರಕಾರದ ರಂಗಭೂಮಿಯಾಗಲಿ, ಸಶಕ್ತವಾದ ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳು ಬೆಳೆದು ಬರುವುದು, ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ಒಂದು ಆವಶ್ಯಕ ಶುಭಾ ಸಂಗತಿ. ಇದರಿಂದ, ಒಟ್ಟು ಆ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಮಗ್ರವಾದ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಪೋಷಣೆಯೂ, ರಂಗಜಾಗೃತಿಯೂ ನಿರ್ಮಾಣಗೊಳ್ಳುವುವು.

ಯಕ್ಷಗಾನರಂಗದಲ್ಲಿ, ದಕ್ಷಿಣಕನ್ನಡ, ಉತ್ತರಕನ್ನಡ, ಶಿವಮೊಗ್ಗ, ಚಿಕ್ಕಮಗಳೂರು, ಮುಂಬಯಿ, ಹೈದರಾಬಾದ್, ಮದ್ರಾಸ್, ಬೆಂಗಳೂರು– ಈ ಪ್ರದೇಶಗಳನ್ನೆಲ್ಲ ಒಟ್ಟಾಗಿ ಗಣಿಸಿದರೆ, ಸುಮಾರು ನಾಲ್ಕುನೂರರಷ್ಟು ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಿರಬಹುದು (ಇದು ಸ್ಥೂಲ ಪರಿಶೀಲನೆ ಅಧ್ಯಯನಗಳಿಂದ ನಾನು ಮಾಡಿದ ಒಂದು ಅಂದಾಜು). ಎಂದರೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಭೌಗೋಳಿಕ ಕ್ಷೇತ್ರವನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ, ಇಲ್ಲಿನ ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗ ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳಷ್ಟು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಮಾಣದ್ದೆಂಬುದು ಸ್ಪಷ್ಟ. ಈ ಬೆಳವಣಿಗೆಗೆ ಸರಿಯಾದ ದಿಕ್ಕು ದೆಸೆಗಳು ಸಿಕ್ಕಿದರೆ, ಇದು ಯಕ್ಷಗಾನದ ಆರೋಗ್ಯಕರ ಪ್ರಗತಿಗೆ ಆಧಾರವಾಗಬಲ್ಲುದು.

●

ಹವ್ಯಾಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಚಟುವಟಿಕೆಯ ವಿವಿಧ ಸ್ತರಗಳು ಹೀಗಿವೆ :

1. ನಿಶ್ಚಿತ ಸಂಘಟಿತ ಸ್ವರೂಪ ಇರುವ, ಸಂಘಗಳು.
2. ವ್ಯಕ್ತಿಯೊಬ್ಬರ ಸುತ್ತ, ಸಂಘಟಿತವಾದ ತಂಡಗಳು.

---

* ಮುಂಬಯಿಯ ಗೀತಾಂಬಿಕಾ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿಯ ಸಂಚಿಕೆಗಾಗಿ ಬರೆದದ್ದು, ಜುಲೈ 1989.

3. ಇತರ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳ ಜತೆಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನೂ ಒಂದು ವಿಭಾಗವಾಗಿ ಇರುವ ಸಂಸ್ಥೆ (ಯುವಕ ಮಂಡಲಿ, ಇತ್ಯಾದಿ).

4. ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಂದರ್ಭಕ್ಕಾಗಿಯೇ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ತಾತ್ಕಾಲಿಕ ಗುಂಪುಗಳು.

5. ಶಾಲೆ ಕಾಲೇಜು ದಿನಾಚರಣೆಗಳಿಗಾಗಿ ರೂಪುಗೊಳ್ಳುವ ತಂಡ.

6. ಮಕ್ಕಳ ಮೇಳಗಳು.

(ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯಲ್ಲಿ ಹವ್ಯಾಸಿ ವ್ಯವಸಾಯ ಭೇದ ಇಲ್ಲ. ಹಾಗಾಗಿ ಅದನ್ನು ಈ ಲೇಖನದ ವ್ಯಾಪ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಸೇರಿಸಿಲ್ಲ).

ಹೀಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪದ ತಂಡಗಳಿದ್ದು, ಕೆಲವು, ಇಪ್ಪತ್ತರಿಂದ ಐವತ್ತರತನಕ ಆಟಗಳನ್ನಾಡುವ, ಚಿಕ್ಕ ಮೇಳಗಳಂತೆಯೇ ಇರುವ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳಿವೆ (ಉದಾ : ವೀರಾಂಜನೇಯಸ್ವಾಮಿ ಸಂಘ, ಕೋಡಪದವು, ಗೀತಾಂಜಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮುಂಬಯಿ, ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಮನೆತನದ ತಂಡ, ಕರ್ಕಿ). ಅಂತೆಯೇ, ಆಟಗಳನ್ನು ಆಡುವುದು ಮಾತ್ರವಲ್ಲದೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗೆ ಕ್ರಿಯಾತ್ಮಕ ಚಟುವಟಿಕೆಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿರುವ ತಂಡಗಳೂ ಇವೆ (ಉದಾ : ಶ್ರೀ ಭ್ರಮರೀ ಯಕ್ಷಗಾನ ಮಂಡಳಿ ಕಟೀಲು, ಯಕ್ಷಲೋಕ ಮಂಗಳೂರು, ಕಲಾಗಂಗೋತ್ರಿ, ಕೋಟೆಕಾರು).

•

ವಿಸ್ತರಿಸುತ್ತಿರುವ ನಗರ ಸೌಲಭ್ಯಗಳು, ಹೆಚ್ಚುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ, ಸಂಚಾರ ಸಂಪರ್ಕ ಸೌಲಭ್ಯ, ಮಧ್ಯಮವರ್ಗದ ಆರ್ಥಿಕ ಪ್ರಗತಿ, ಸುಶಿಕ್ಷಿತರ ಆಸಕ್ತಿ–ಇವೆಲ್ಲ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ರೂಪುಗೊಳ್ಳಲು ಕಾರಣವಾಗಿವೆ. ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಂದಾಗಿ ಸ್ಪರ್ಧೆಗಳೂ ಏರ್ಪಡುತ್ತಿವೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗ ಚಳುವಳಿ ಸಶಕ್ತವಾಗಿ ಬೆಳೆದಾಗ ಅದು ವ್ಯವಸಾಯಿ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಮೇಲೆ ಪ್ರಭಾವ ಬೀರಬಲ್ಲದು, ಅದನ್ನು ನಿಯಂತ್ರಿಸ ಬಲ್ಲುದು ಮತ್ತು ರಚನಾತ್ಮಕವಾದ ಕೆಲಸಗಳನ್ನು ಮಾಡಬಲ್ಲುದು. ಆದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದ ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗವು ಗಾತ್ರದಲ್ಲಿ ಬಹಳ ದೊಡ್ಡದಾಗಿದ್ದರೂ, ಗುಣದಲ್ಲಾಗಲಿ, ಪರಿಣಾಮದಲ್ಲಾಗಲಿ ತೃಪ್ತಿಕರ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಇಲ್ಲ ಎಂದು ಹೇಳಬೇಕಾಗಿದೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿರಂಗವು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಮಾಡುವ ಕೆಲಸಗಳು :

1. ಜನರಿಗೆ ಸಾಮಾನ್ಯ ಮನೋರಂಜನೆ ಒದಗಿಸುವುದು.

2. ಕಲಾವಿದರ ತಯಾರಿ, ವ್ಯವಸಾಯಿ ಮೇಳಗಳಿಗೆ ಒದಗಿಸುವಿಕೆ.

3. ಅಭಿರುಚಿಯನ್ನು ಉಳಿಸುವುದು.

4. ಸದಸ್ಯರ ಗೀಳಿಗೆ ಒಂದು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಅವಕಾಶ ನೀಡುವುದು.

—ಮಾಡಬಹುದಾದ ಕೆಲಸಗಳು :

1. ಗೋಷ್ಠಿ ಕಮ್ಮಟಗಳ ಮೂಲಕ ಸಮಸ್ಯೆಗಳ ಚರ್ಚೆ.

2. ದಾಖಲಾತಿ, ಅಧ್ಯಯನ, ಸಂಗ್ರಹ.

3. ನೂತನ ಪ್ರಯೋಗದ ಪ್ರಯತ್ನ.

4. ಪ್ರಕಟಣೆ.

5. ಅಶಕ್ತ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ನೆರವು.

—ಮೇಲೆ ಹೇಳಿದ ಅಂಶಗಳ ಪೈಕಿ, ನಮ್ಮ ಹೆಚ್ಚಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳು ಕೇವಲ ಮನೋರಂಜನೆ ಮತ್ತು ಸ್ವಂತ ಚಟ ಅಥವಾ ಗೀಳಿನ ತೀರಿಕೆಗಾಗಿಯೇ ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆಯನ್ನು ರೂಪಿಸುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ಹವ್ಯಾಸಿ ರಂಗಭೂಮಿಯಲ್ಲಿ ಕೆಲಸ ಮಾಡುವ ತಂಡಗಳಿಗೆ ಹಲವು ಸಮಸ್ಯೆಗಳಿವೆ ಮುಖ್ಯವಾಗಿ :

1. **ಅಭ್ಯಾಸದ ಕೊರತೆ :** ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೆಚ್ಚಿನವರು, ಒಮ್ಮೆ ವೇಷ ಮಾಡಿದರೆಂದರೆ ಮತ್ತೆ ಕಲಿಯುವುದು ಕಡಿಮೆ. ಹಲವರು ನೋಡಿ ಕಲಿತವರು. ಮಿತ್ರವರ್ಗದ, ಉತ್ಸಾಹದ ಪ್ರೀತಿಯ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ ಹೊಗಳಿಕೆಗಳಿಂದ ತಾನು ಕಲಾವಿದನಾಗಿದ್ದೇನೆಂಬ ಎಣಿಕೆ ಬಂದು ಬಿಡುತ್ತದೆ. ಪ್ರಸಂಗದ ಅಭ್ಯಾಸ, ಸನ್ನಿವೇಶದ ಕಲ್ಪನೆಗಳ ಬಗ್ಗೆ ತಲೆಕೆಡಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ.

2. **ಹೊಂದಾಣಿಕೆಯ ಅಭಾವ :** ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಹಿನ್ನೆಲೆಗಳಿಂದ, ಬರುವ ಕಲಾವಿದರು ಒಂದೋ ಎರಡೋ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗಾಗಿ ಒಟ್ಟಾಗುತ್ತಾರೆ. ಒಂದೇ ಸಂಘದವರಾದರೂ ಕೂಡ, ಆಗೊಮ್ಮೆ ಈಗೊಮ್ಮೆ ಸೇರುವುದಾದುದರಿಂದ, ಹವ್ಯಾಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನದಲ್ಲಿ ಹೊಂದಾಣಿಕೆ, ಜತೆಗಾರಿಕೆಯ ಅಭಾವ ಎದ್ದು ಕಾಣುತ್ತದೆ. ಅಚ್ಚುಕಟ್ಟುತನ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಮೊದಲಾಗಿ ಸೇರಿ ಸಮಾಲೋಚಿಸುವ ವ್ಯವಧಾನ, ಅಥವಾ ಧೋರಣೆ ಇರುವುದಿಲ್ಲ.

3. **ಉತ್ಸಾಹ ಹೆಚ್ಚು, ಗುಣಮಟ್ಟ ಕಡಿಮೆ :** ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಕಂಡುಬರುವ ಉತ್ಸಾಹ, ಉಮೇದುಗಳು ಪ್ರಶಂಸನೀಯ. ಆದರೆ ಅದಕ್ಕೆ ತಕ್ಕ ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಪರಿಶ್ರಮೆ, ಪರಿಶ್ರಮ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅತ್ಯುತ್ಸಾಹವೇ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ತೊಡಕು. ಕೆಲವು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಆಟಗಳು, ನೋಡುವವರಿಗಿಂತ, ಆಡುವವರಿಗೇ ಹೆಚ್ಚು ಸಂತೋಷ ನೀಡುವಂತಹವು.

4. **ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳ ಅನುಕರಣೆ :** ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಮಾಡುವ ದೊಡ್ಡ ತಪ್ಪು ಎಂದರೆ, ಕೆಲವು ವ್ಯವಸಾಯಿ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಅನುಕರಿಸಿ, ಪ್ರತಿಮಾಡ ಹೋಗುವುದು. ಹವ್ಯಾಸಿಗೆ ಈ ದಾರಿ ಸಲ್ಲ, ಮತ್ತು ಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ. ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದನ ಅನುಸರಣೆ ಇರಲಿ, ಅನುಕರಣೆ ಸಲ್ಲದು. ಆದರೆ ಹೆಚ್ಚಿನವರು 'ಕಾಪಿ' ಹೊಡೆಯುವ ಸುಲಭದ ದಾರಿ ಹಿಡಿದು

'ಡುಪ್ಲಿಕೇಟ್' ಕಲಾವಿದರಾಗುತ್ತಾರೆ. ವಿಶೇಷವೆಂದರೆ, ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡುವವರು ಹಿರಿಯ ಕಲಾವಿದರ ದೋಷಗಳನ್ನೇ ಅನುಸರಿಸುತ್ತಾರೆ, ಉತ್ತಮ ಅಂಶಗಳನ್ನಲ್ಲ. ಕಾರಣ, ದೋಷಗಳ, ಅಥವಾ ವಿಶಿಷ್ಟ ಬಾಹ್ಯ ಲಕ್ಷಣ, ಅಂಗನ್ಯಾಸಗಳ (Mannerisms) ಅನುಕರಣೆ ಸುಲಭ. ಆಗ ಹವ್ಯಾಸಿ ಮಾಡುವುದು ಸ್ವಂತ ಪ್ರದರ್ಶನವಾಗದೆ, ಮಿಮಿಕ್ರಿ ಆಗುತ್ತದೆ ಅಷ್ಟೆ. ವ್ಯವಸಾಯಿ ರಂಗದ ಕಳಪೆ ಹಾಸ್ಯಗಳು, ಚಿಲ್ಲರೆ ವಿವರಗಳು, ಸತ್ವಹೀನ ಪ್ರಸಂಗಗಳು–ಇವುಗಳನ್ನು ಹಾಗೆಯೇ ಎತ್ತಿಕೊಂಡು ಹವ್ಯಾಸಿ, ತನ್ನ ರಂಗದಲ್ಲಿ ಪ್ರಸಾರ ಮಾಡುತ್ತಾನೆ. ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳಲ್ಲಿ, ನಾವು ನೋಡಿ ಮೆಚ್ಚಲಾರದ್ದನ್ನು, ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಮಾಡಿದಾಗ ಇನ್ನಷ್ಟು ವಿಕಾರವಾಗುತ್ತದೆ. ವ್ಯವಸಾಯಿಯಿಂದ ಯಾವುದನ್ನು ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳಬಾರದೊ, ಅದನ್ನೆ ಹವ್ಯಾಸಿ ಹೆಚ್ಚಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ.

5. **ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಸಮಸ್ಯೆ :** ಹೆಚ್ಚಿನ ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಘಗಳಿಗೆ ಸ್ವಂತ ವೇಷಭೂಷಣಗಳಿಲ್ಲ. ಬಾಡಿಗೆಗೆ ತರುತ್ತಾರೆ. ಇವು ಹೊಂದಿಕೆಯಾಗುವುದಿಲ್ಲ. ಮತ್ತು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ತಯಾರಿಯೇ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕತೆಯನ್ನು ಬಿಟ್ಟು ಹೋಗಿದೆ. ನಾವು ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕವೆನ್ನುವ ವೇಷ ಸಾಮಾಗ್ರಿಯೇ, ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರೂಪದಲ್ಲಿಲ್ಲ.

6. **ಮಾರ್ಗದರ್ಶನದ ಕೊರತೆ :** ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಏನು ಮಾಡಬೇಕು, ಏನು ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬುದರ ಬಗ್ಗೆ ಸೂಕ್ತ ಮಾರ್ಗದರ್ಶನ ಸಿಗುವುದಿಲ್ಲ. ಯಾವುದೋ ಒಂದು ಬಗೆಯಿಂದ, ವಸ್ತು ವ್ಯಕ್ತಿ ಪರಿಕರಗಳನ್ನು ಸೇರಿಸಿ ಆಟ ಆಡುವುದಷ್ಟೆ ಲಕ್ಷ್ಯವಾಗಿರುತ್ತದೆ. ಮಾಮೂಲಿಗಿಂತ ಭಿನ್ನವಾಗಿ ಹೇಗೆ ಮಾಡಬಹುದು ಎಂಬ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ದೃಷ್ಟಿ ಇರುವುದು ಬಹು ವಿರಳ.

7. **ಅನೈಕ್ಯ :** ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳ ದೊಡ್ಡ ಸಮಸ್ಯೆ ಅನೈಕ್ಯ. ಎಲ್ಲರೂ ಸ್ವತಂತ್ರರೂ ಸ್ಥಾನಾಪನ್ನರೂ ಆಗಿದ್ದು, ನಿಯಂತ್ರಣಕ್ಕೆ ಒಳಪಡುವ

ದಿಲ್ಲ. ವ್ಯವಸಾಯಿ ಮೇಳದ ಶಿಸ್ತು ಮತ್ತು ಬದ್ಧತೆಗಳಿರುವುದಿಲ್ಲ. ವೇಷಗಳ ವಿತರಣೆಯಲ್ಲೂ ಕಲಾಯೋಗ್ಯತೆಗಿಂತ ವೈಯಕ್ತಿಕ ಸ್ಥಾನ ಮಾನಗಳೇ ಮುಖ್ಯ ವಾಗುವುದಿದೆ. ಹಲವಾರು ಪ್ರಮುಖ ಪಾತ್ರಧಾರಿಗಳಿರುತ್ತಾರೆ. ಸಂಘಗಳು ಒಡೆದು ಪ್ರತಿಸಂಘಗಳು ನಿರ್ಮಾಣವಾಗುವುದು, ಇಂತಹ ತೊಡಕುಗಳಿಂದಲೇ.

8. **ಸ್ತ್ರೀವೇಷ, ಹಾಸ್ಯಗಾರ ಕೊರತೆ :** ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಸ್ತ್ರೀ ಪಾತ್ರಧಾರಿ ಮತ್ತು ಹಾಸ್ಯಗಾರರ ಕೊರತೆ ಬಹಳವಾಗಿದೆ. ಇದರಿಂದಾಗಿ ಅವರು ಆಡಬಹುದಾದ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಮಿತಿ ಬರುತ್ತದೆ.

ಇವೆಲ್ಲದರ ಪರಿಣಾಮವಾಗಿ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನ ವೆಂಬುದು ಅವ್ಯವಸ್ಥೆ, ಗಡಿಬಿಡಿ, ಅಪರಿಷ್ಕಾರಗಳ ಕಲಸು ಮೇಲೋಗರವಾಗಿ, ಹೇಗೋ ಆದರೆ ಸಾಕೆಂಬ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ ಇರುತ್ತದೆ. ಪ್ರದರ್ಶನ ಕಳೆದಮೇಲೆ ಅವರ ಬಗೆಗೆ ಚಿಂತನ, ಸಮಾಲೋಚನೆಗಳು ಜರಗುವುದು ಬಹಳ ಕಡಿಮೆ. ಜರಗಿದರೆ, ಪರಸ್ಪರ ಪ್ರಶಂಸೆಯೇ ಹೆಚ್ಚು. ಗಂಭೀರ ಚರ್ಚೆ ಕಡಿಮೆ.

●

ಇಷ್ಟೆಲ್ಲ ಇದ್ದರೂ, ಕೆಲವು ತಂಡಗಳು ಉತ್ತಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುತ್ತಿರುವುದು ಗಮನಾರ್ಹ. ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳ ಮಟ್ಟದ ಉತ್ಕೃಷ್ಟ ಕಲಾವಿದರು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿದ್ದಾರೆ (ಉದಾ : ಕರ್ಕಿ ಪಿ. ವಿ. ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಎಂ. ಎಲ್. ಸಾಮಗ, ಕೆ. ಕೃಷ್ಣಭಟ್ ಕಟೀಲು, ಪೊಳ್ಯ ಲಕ್ಷ್ಮೀನಾರಾಯಣ ಶೆಟ್ಟಿ, ಮುರಳೀಧರಭಟ್, ಸೀತಾರಾಮ ತೋಳ್ಪಾಡಿ). ಕೆಲವು ತಂಡಗಳು ಉತ್ತಮ ವೇಷಭೂಷಣ, ಸುಸಜ್ಜಿತ ಸಮತೋಲದ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡ ಹೊಂದಿವೆ (ಉದಾ : ಭ್ರಾಮರೀ ಮಂಡಳಿ ಕಟೀಲು, ಅಜಪುರ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘ ಬ್ರಹ್ಮಾವರ). ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ, ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಲ್ಲಿ ವಸ್ತು, ನೃತ್ಯ ವಿಧಾನ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ತಂತ್ರ ಆಶಯಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಯಶಸ್ವಿ ಯತ್ನವನ್ನು ಮಾಡಿದ ಹವ್ಯಾಸಿ ಸಂಸ್ಥೆಗಳಿವೆ (ಉದ್ಯಾವರ ಮಾಧವಾಚಾರ್ಯರ 'ಸಮೂಹ', ಉಡುಪಿ ಅಮೃತ ಸೋಮೇಶ್ವರರ ನೇತೃತ್ವದ ಯಕ್ಷರಂಜನಿ

ಪುತ್ತೂರು). ಇವರ ಮತ್ತು ಇಂತಹ ಅನೇಕರ ಯಶಸ್ಸು, ಹವ್ಯಾಸಿಗಳ ಬಗೆಗೆ ಹೊಸ ಭರವಸೆಯನ್ನು ಮೂಡಿಸುತ್ತದೆ.

ಮಾತ್ರವಲ್ಲ, ಗುಣಮಟ್ಟದ ಕೊರತೆ ಏನೇ ಇರಲಿ, ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಕ್ರಮಗಳ ಅನುಸರಣೆ, ಅವುಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಆಸಕ್ತಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಇರುವುದೂ ಕಂಡುಬರುತ್ತಿದೆ. ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ವ್ಯವಸಾಯ ಮೇಳಗಳ ಸಧ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗತಿಗಳನ್ನು ಪರಿಶೀಲಿಸಿದರೆ ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಉಳಿವಿಗೆ, ಹವ್ಯಾಸಿ ತಂಡಗಳೇ ಆಶಾಸ್ಥಾನವಾಗಿರುವಂತೆ ತೋರುತ್ತದೆ.

●

ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಂದ ಕಲಾಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಕಲಾಮೌಲ್ಯಗಳ ನಿರೀಕ್ಷೆ ಮಾಡಲು ಕಾರಣ, ಅವರಿಗಿರುವ ಕೆಲವು ಸೌಲಭ್ಯಗಳು. ಸ್ವಂತದ ಮತ್ತು ಆತ್ಮೀಯ ಅಭಿಮಾನಿಗಳ ಕೊಡುಗೆಯ ಆರ್ಥಿಕ ಆಧಾರ ಹೊಂದಿರುವ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು, ಗಲ್ಲಾಪೆಟ್ಟಿಗೆ ಆಕರ್ಷಣೆಗಾಗಿ, ಕಮರ್ಷಿಯಲ್ ತಂತ್ರಗಳನ್ನು ಅನುಸರಿಸಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಜನಸಂದಣಿ, ಟಿಕೆಟ್ ಕಲೆಕ್ಷನ್ ಮೊದಲಾದ ಚಿಂತೆ, ಹಂಗು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಗಿಲ್ಲ. ಬದುಕಿಗಾಗಿ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯ ಅಲ್ಲದಿರುವುದರಿಂದ, ತಾತ್ವಿಕವಾಗಿ ರಾಜಿ ಮಾಡಿಕೊಳ್ಳಬೇಕಾಗಿಲ್ಲ. ಖಚಿತ ಧೋರಣೆ ತಳೆಯಬಹುದು.

ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಲ್ಲಿ ಬಹುಮಂದಿ ಹೆಚ್ಚಿನ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸಂಪರ್ಕ, ಶಿಕ್ಷಣದ ಹಿನ್ನೆಲೆ, ಇರುವವರಾದುದರಿಂದ ಸಾಹಿತ್ಯಾಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಅವಕಾಶ ಅನುಕೂಲ ಇರುವವರು. ಮಾತ್ರವಲ್ಲ ಇತರ ಕಲೆಗಳಲ್ಲಿ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಇತರ ಪ್ರಕಾರಗಳಲ್ಲಿ ಏನು ನಡೆದಿದೆ, ಹೇಗೆ ಸಾಗುತ್ತಿದೆ, ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳೇನು, ಪರಂಪರೆಯ ರಕ್ಷಣೆ, ಪ್ರಯೋಗಗಳು–ಇವುಗಳ ಕ್ರಮವೇನು, ನೃತ್ಯ, ಅಭಿನಯ. ಸಾಹಿತ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲರು ಏನು ಹೊಸತನ ತಂದಿದ್ದಾರೆ, ಮುಂತಾದುವುಗಳನ್ನು ನೋಡಿ, ಅಭ್ಯಸಿಸಿ ಚಿಂತಿಸುವ ಅವಕಾಶ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳಿಗಿದೆ, ವ್ಯವಸಾಯಿಗಳಿಗಿಲ್ಲ.

ಇದೀಗ ರಂಗಶಾಸ್ತ್ರ ಬೆಳೆಯುತ್ತಿದೆ. ರಂಗಚಟುವಟಿಕೆ ವಿಸ್ತೃತವಾಗುತ್ತಿದ್ದು, ಅದನ್ನು ನೋಡುವ ಅವಕಾಶವೂ ಹೆಚ್ಚಿದೆ. ಆಧುನಿಕ ತಂತ್ರಜ್ಞಾನದ ಆಡಿಯೋ, ವಿಡಿಯೋ, ದೀಪ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಇವುಗಳನ್ನು ಕಲಾತ್ಮಕವಾಗಿ ಅಳವಡಿಸುವಲ್ಲಿ ಸಾಧ್ಯತೆಗಳಿವೆ. ಈ ಸೌಲಭ್ಯಗಳನ್ನು ಬಳಸಿ ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಬೆಳೆಯಬೇಕು. ರಂಗವನ್ನು ಬೆಳೆಸಬೇಕು.

ನಮ್ಮ ನಮ್ಮ ಕಣ್ಣ ಮುಂದಿರುವ ವ್ಯವಸಾಯಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸ್ವರೂಪವೇ ಅದರ ಪಾರಂಪರಿಕ ರೂಪವೆಂಬಂತೆ, ಪ್ರೇಕ್ಷಕರಲ್ಲಿ ಸ್ಥಾಪಿತವಾಗುತ್ತಿದೆ. ಇದು ಸಹಜ. ಹೊಸತಾಗಿ ಬರುತ್ತಿರುವ ಪ್ರೇಕ್ಷಕವರ್ಗಕ್ಕೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಸೊಗಸಿನ ಪರಿಚಯವಿಲ್ಲ. ಅದನ್ನು ಜನರ ಮುಂದೆ ತಂದಿರಿಸಿ ಅದರ ಬಗೆಗೆ ತಿಳುವಳಿಕೆ ಉಂಟುಮಾಡುವ ಹೊಣೆ, ಜತೆಯಲ್ಲಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಸೊಗಸನ್ನು ಉಳಿಸಿ, ಉಚಿತವಾದ ಸುಧಾರಣೆಯೊಂದಿಗೆ ಒಳ್ಳೆಯ, ಮಾದರಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ನೀಡುವ ಹೊಣೆ ಇಂದು ಹವ್ಯಾಸಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಂಘಗಳ ಮೇಲಿದೆ. ಅದಕ್ಕಾಗಿ ಈ ಕೆಲವು ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳನ್ನು ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು ಅಳವಡಿಸಿ ಕೊಳ್ಳಬಹುದು :

1. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬಗೆಗೆ ಮಾಹಿತಿ ಇರುವ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಸರಿಯಾದ ವಿವರ ಸಂಗ್ರಹ ನಡೆಸಿ, ಹಳೆ ಮಾದರಿಯ ವೇಷಭೂಷಣ, ಬಣ್ಣಗಳ ಕುರಿತ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನು ತಯಾರಿಸಿ ಬಳಸುವುದು.

2. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ನೃತ್ಯದ ಬಗೆಗೆ ಅನುಭವಿ ಕಲಾವಿದರಿಂದ ಪ್ರಾತ್ಯಕ್ಷಿಕೆ ಮತ್ತು ಚಿಕ್ಕ ಅವಧಿಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಏರ್ಪಡಿಸುವುದು.

3. ಬಣ್ಣಗಾರಿಕೆ, ವೇಷ, ಹಿಮ್ಮೇಳದ ಬಗೆಗೆ ಕಮ್ಮಟ ಮತ್ತು ಸಂಪ್ರದಾಯ ಸುಧಾರಣೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆಗಳನ್ನು ನಡೆಸುವುದು.

4. ತಮ್ಮ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳ ಬಳಿಕ, ಸದಸ್ಯರು ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಜ್ಞೆಯುಳ್ಳ ಅನುಭವಿಗಳನ್ನು ಕಲೆಹಾಕಿ ಚರ್ಚೆ ಸಮಾಲೋಚನೆ.

5. ಹಿರಿಯ ವ್ಯವಸಾಯಿ ಕಲಾವಿದರೊಂದಿಗೆ ಅನುಭವ ಸಂಗ್ರಹಕ್ಕಾಗಿ ಸಮಾಲೋಚನೆಗಳು.

6. ಸಮರ್ಥರಾದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳಿಂದ ನಿರ್ದೇಶನಕ್ಕೊಳಪಡಿಸಿದ ಆಟಗಳ ಸಂಯೋಜನೆ. ಹಳೆ ಪ್ರಸಂಗಗಳಿಗೆ ಹೊಸತಾದ ಆಶಯುಪಿತ್ತು, ಮಂಡಿಸುವ ದೃಷ್ಟಿಯಿಂದ, ರಂಗಪ್ರಯೋಗಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ.

7. ಒಂದೊಂದು ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಇರಿಸಿಕೊಂಡು–ಅವರ ರಂಗ ಪ್ರಯೋಗ, ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆಗಳ ಬಗೆಗೆ ಚರ್ಚೆ.

8. ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ನೋಡುವ, ವಿಮರ್ಶಿಸುವ ಬಗೆ–ಕುರಿತು ಸಹೃದಯತಾ ಶಿಬಿರಗಳ ಸಂಘಟನೆ.

9. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗಕ್ಕೆ ಹೊಂದುವಂತಹ–ಪೌರಾಣಿಕ, ಕಾಲ್ಪನಿಕ, ಕಾವ್ಯಾಧಾರಿತ–ಹೀಗೆ ವಿಭಿನ್ನರೀತಿಯ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ರಚನೆಗೆ ಪ್ರೋತ್ಸಾಹ.

10. ಲಭ್ಯವಲ್ಲದ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಪ್ರಸಂಗಗಳ ಸಂಪಾದಿತ ಪ್ರತಿಗಳ ಪ್ರಕಟಣೆ.

11. ಪರಿಣತ ವ್ಯವಸಾಯಿ, ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಸನ್ಮಾನ, ನೆರವು.

12. ಯಕ್ಷಗಾನ ರಂಗದ ಹೊರಗಿನ, ಕಲಾಸಕ್ತ, ಸಾಹಿತ್ಯಕ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕ ತಜ್ಞರೊಂದಿಗೆ ಚರ್ಚಾಗೋಷ್ಠಿಗಳು.

ಇಂತಹ ಕಾರ್ಯಕ್ರಮಗಳ ಮೂಲಕ ಹವ್ಯಾಸಿ ಕಲಾವಿದರು ತಾವೂ ಬೆಳೆದು, ಈ ರಂಗವನ್ನೂ ಬೆಳೆಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಮಾಡಬಹುದಾಗಿದೆ.

ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ

ಒಂದು ಕಲೆಯಲ್ಲಿ, ವಿಶೇಷತಃ, ಪ್ರಾಚೀನ ಸ್ವರೂಪವನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಪಾರಂಪರಿಕ ಕಲೆಯೊಂದರಲ್ಲಿ, ಪರಂಪರೆ ಎಂದರೆ ಏನು? ಅದರಲ್ಲಿ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗ (experiment) ಎಂದರೆ ಅದರ ಸ್ವರೂಪ, ಸ್ವಭಾವಗಳೇನು? ಎಂಬುದು ಗಹನವಾದ ಪ್ರಶ್ನೆ. ಆಧುನಿಕವಾದ ಕಲಾಮಾಧ್ಯಮಗಳಲ್ಲಿ, ಸಾಹಿತ್ಯರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗವನ್ನು ಕೈಗೊಳ್ಳುವಾಗ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ, ಸಾಹಿತಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯವು, ಪಾರಂಪರಿಕ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇರಬೇಕಾಗಿಯೂ ಇಲ್ಲ.

ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯೆಂಬುದು ಅದರ ಒಟ್ಟು ಬೆಳವಣಿಗೆಯ ಸ್ವರೂಪ ಅದರ ಇತಿಹಾಸ. ಅದಕ್ಕೆ ವಿವಿಧ ಹಂತಗಳಿವೆ, ಮಜಲುಗಳಿವೆ. ಹಾಗೆ, ಹಂತಗಳಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ಬಂದು, ಒಂದು ಕಾಲಘಟ್ಟದಲ್ಲಿ ನೋಡಿದಾಗ ಅದು ತೋರ್ಪಡಿಸುವ ಸ್ವರೂಪವೇ ಶೈಲಿ. ಶೈಲಿ ಎಂಬುದು ಪರಂಪರೆಯ ಫಲ. ಪರಂಪರೆಯಿಂದುಳಿದು, ಇಳಿದು ಬಂದ ಸಾರ ಎನ್ನಬಹುದು. ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಶೈಲಿಯಲ್ಲಿ ತನ್ನನ್ನು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸಿಕೊಳ್ಳುವ ಕಲಾರೂಪಕ್ಕೆ ಶೈಲಿಬದ್ಧ ಅಥವಾ ಶೈಲೀಕೃತ (Stylised) ಕಲೆ ಎನ್ನುತ್ತೇವೆ. ಇಲ್ಲಿ ಆ ಶೈಲಿ, ತನ್ನದಾದ ಸಂಕೇತ, ಪದ್ಧತಿ, ಸಂಪ್ರದಾಯಗಳನ್ನು ರೂಪಿಸಿಕೊಂಡು ಬಂದಿರುತ್ತದೆ. ಆ ಕಲೆಗೆ ಅದರದ್ದಾದ ಒಂದು ತಂತ್ರ, ಭಾಷೆ–ಶಿಷ್ಟಭಾಷೆ–ಇರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿಯೇ ಒಬ್ಬ ಆಧುನಿಕ ಕತೆಗಾರನಿಗೆ, ಚಿತ್ರಕಾರನಿಗೆ, ಪಾಶ್ಚಾತ್ಯ ಶೈಲಿಯ ನರ್ತಕನಿಗೆ ಇರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ವ್ಯವಹರಿಸು

[illegible] ಗುರುತು: ಬಾಳಿಲ ವಿದ್ಯಾಬೋಧಿನಿ ಹೈಸ್ಕೂಲು ಬೆಳ್ಳಿಹಬ್ಬ ಸಂಚಿಕೆ ಜನವರಿ 1988.

ತ್ತಿರುವ ಕಲಾವಿದನಿಗೆ ಇಲ್ಲ, ಎಂಬುದು ಆ ಕಲಾರೂಪದ್ದು ಒಂದು ರೀತಿ ಅಷ್ಟೇ. ಹಾಗೆಯೇ ಆ ಕಲೆ ಅರ್ಥವಾಗುವುದು ಕೂಡಾ ಆ ಕಲೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯ ಏನು, ಅದರಲ್ಲಿ ಭಾವಾಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯ ವಿಧಾನ ಹೇಗೆ ಎಂಬುದರ ಪರಿಚಯ-ಅರ್ಥಾತ್ ಆ ಕಲೆಯ ಭಾಷೆ-ತಿಳಿದವರಿಗೆ ಮಾತ್ರ. ಕೆಲವು ಬಾರಿ "ಶೈಲಿಯೇ ಆ ಕಲೆ" ಎಂಬಷ್ಟು ಕಲೆ ಮತ್ತು ಶೈಲಿಗಳು ಏಕೀಭವಿಸಿರುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನವು ಇಂತಹ ಒಂದು ಬಲಿಷ್ಠವಾದ ಪರಂಪರೆ, ಸಶಕ್ತವಾದ ಶೈಲಿಯನ್ನು ಹೊಂದಿರುವ ಕಲೆ. ಇಂತಹ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗವೆಂದರೆ ಅದು ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ಆಧರಿಸಿದ, ಒಂದು ರೀತಿಯಿಂದ ಅದರ ಮುಂದುವರಿಕೆಯೇ ಆದ, ಆದರೂ ನಾವೀನ್ಯವುಳ್ಳ ಸೃಷ್ಟಿ. ಕಲೆಯ ಶೈಲಿಯ ಸರಿಯಾದ ಗ್ರಹಿಕೆ, ಪರಂಪರೆಯ ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾದ ತಿಳಿವಳಿಕೆ ಇರುವವನಿಗಷ್ಟೇ ಇಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗದ ಹಕ್ಕು, ಅಂಥವನು ಮಾಡಿದುದೇ ಪ್ರಯೋಗ ಉಳಿದುದಲ್ಲ.

ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗದ ಆವಶ್ಯಕತೆ ಬರಲು ಕಾರಣಗಳು ಇವು :

1. ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲಿರುವ ದೋಷಗಳನ್ನು ತಿದ್ದುವ, ಅಸಂಬದ್ಧತೆಗಳನ್ನು ನಿವಾರಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ.
2. ಕಲೆಯ ಸಂಪ್ರದಾಯಬದ್ಧ ಶೈಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ಸಾಲದು. ಅದನ್ನು ಇನ್ನಷ್ಟು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸಬೇಕೆಂಬ ದೃಷ್ಟಿ.
3. ಬದಲಾದ ಸಾಮಾಜಿಕ ಸನ್ನಿವೇಶದಿಂದ ಬಂದಿರುವ ಒತ್ತಡಗಳು– ಸಾಮಾಜಿಕ ಅಭಿರುಚಿಯಲ್ಲಾದ ಪರಿವರ್ತನೆ, ಸೌಕರ್ಯ ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ಯಾದಿ.
4. ನಾವೀನ್ಯಕ್ಕಾಗಿಯೇ ನಾವೀನ್ಯ–ಹೀಗೆ ಮಾಡಿದರೆ ಹೇಗೆ ಎಂಬ ಯೋಚನೆ, ಅನ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮಗಳ ಪ್ರಭಾವ ಅಳವಡಿಕೆ.

ಹೀಗೆ ಮಾಡಲಾದ ಪ್ರಯೋಗವು, ಆ ಕಲೆಯೊಂದಿಗೆ ಹೊಂದಿಕೊಂಡು ಅದರ ಭಾಗವಾಗಿ ಕಾಣಬೇಕು, ಹೊರತು, "ಇದೊಂದು ಏನೋ ಬೇರೆ"

ಎಂದು ಕರೆಯಬಾರದು. ಏಕೆಂದರೆ, ಅದು ಪ್ರಯೋಗವಲ್ಲ. ಬದಲಾವಣೆ ಮಾತ್ರ ಆಗುತ್ತದೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಒಬ್ಬ ಹೊಸತಾದ ವೇಷವೊಂದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಲು ಯೋಚಿಸುತ್ತಾನೆ ಎಂದಿಟ್ಟುಕೊಂಡರೆ, ಅವನಿಗೆ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಒಟ್ಟು ಸ್ವರೂಪದ ಮತ್ತು ಅದರ ಅಂಗೋಪಾಂಗ ರಚನೆಗಳ ಸರಿಯಾದ ಪರಿಚಯ, ಚಿತ್ರ ಶಿಲ್ಪಗಳ ತಿಳಿವು ಇರಬೇಕು. ಇಲ್ಲವಾದರೆ, ಪೇಟೆಯಿಂದ ವಸ್ತುವೊಂದನ್ನು ತಂದು ಮೈಮೇಲೆ ಹಾಕಿಕೊಂಡಂತಾಗುತ್ತದೆ. ಒಂದು ಹೊಸ ನೃತ್ಯವನ್ನು ಸೃಷ್ಟಿಸಬೇಕೆಂದರೆ, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಇರುವ ಹೆಜ್ಜೆಗಳ ಪರಿಜ್ಞಾನವಿದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಸಾಧ್ಯ.

ಪ್ರಯೋಗವೆಂಬುದು ತಾತ್ವಿಕವೂ ಆಗಬಹುದು, ತಾಂತ್ರಿಕವೂ ಆಗಬಹುದು (theoretical or technical). ಒಂದು ಹೊಸ ಪ್ರಸಂಗದ ಮೂಲಕ ಹೊಸ ಭಾವವನ್ನೂ, ಹೊಸ ಆಶಯವೊಂದನ್ನೂ ನೀಡುವ ಯತ್ನವನ್ನು ಒಬ್ಬನು ಮಾಡುವನಾದರೆ, ಅಂತಹ ಪ್ರಯತ್ನವನ್ನು ಅವನು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಪರಂಪರೆಯ ಸಾಮಾನ್ಯ ಲಕ್ಷಣಗಳ ನೆರಳಿನಲ್ಲೇ ಮಾಡಬೇಕು. ಹೊಸ ಬಂಧಗಳನ್ನು ರಚಿಸುವುದಿದ್ದರೂ, ಪದ ಪ್ರಯೋಗ ಪರಂಪರೆಯಲ್ಲೂ, ಹಾಡುಗಾರಿಕೆಗೂ ಅದು ಸಂಪ್ರದಾಯಕ್ಕೆ ಹೊಂದಿ ಬರಬೇಕು. ಹೀಗೆ, ತಾತ್ವಿಕ ಪ್ರಯೋಗವೂ ತಾಂತ್ರಿಕ ಪ್ರಜ್ಞೆಯನ್ನು ಅಪೇಕ್ಷಿಸುತ್ತದೆ.

ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿ ಇರುವ ಸಾಮಗ್ರಿಯನ್ನೇ, ಬೇರೊಂದು ವಿಧದಿಂದ ಸಂಯೋಜಿಸುವುದು, ಬಳಸುವುದು ಕೂಡಾ ಪ್ರಯೋಗವೇ. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಜನವನ್ನು ಸಾಧಿಸುವ ಉದ್ದೇಶ ಅಲ್ಲಿರಬೇಕು. ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿ ಸಶಕ್ತವಾಗುವ ಧೋರಣೆಯಿಂದ ಮೂಡಿದ ರಚನೆ ಅದಾಗಬೇಕು.

ಇಂದು ಯಾವುದೇ ಸಿದ್ಧತೆಯಾಗಲಿ, ಪರಂಪರೆಯ ಸಮಗ್ರವಾದ ಗ್ರಹಿಕೆಯಾಗಲಿ ಇಲ್ಲದೆ ರೂಪಿಸಿದ 'ನಾವೀನ್ಯ'ವು ಕಲೆಗೆ ಎಂತಹ ಅಪಾಯಗಳನ್ನು ತರಬಲ್ಲುದು ಎಂಬುದಕ್ಕೆ ಸಮಕಾಲೀನ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಮುಖ್ಯವಾಗಿ

ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ವ್ಯವಸಾಯ ಮೇಳಗಳ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳು, ವಿಪುಲ ದೃಷ್ಟಾಂತ ಒದಗಿಸುತ್ತವೆ.

ಯಕ್ಷಗಾನದ ಅಂಗಗಳೊಳಗಿನ ಸಂಬಂಧ, ಅವುಗಳಲ್ಲಿ ಒಂದರಲ್ಲಿ ಆದ ಬದಲಾವಣೆ, ಇನ್ನೊಂದರ ಮಿತಿಯನ್ನು ಸಂಬಂಧಿಸುವುದು ಅಥವಾ ಇನ್ನೊಂದು ಅಂಗದ ಮೇಲೆ ಅದು ಬೀರುವ ಪರಿಣಾಮ–ಇವುಗಳ ಗ್ರಹಿಕೆಯೇ ಇಲ್ಲದೆ ಇಷ್ಟಬಂದಂತೆ ಬದಲಾವಣೆ ಮಾಡಹೋದರೆ, ಅಂತಹದು 'ಜನಪ್ರಿಯ' ವಾಗಿ ನೆಲೆಗೊಂಡಾಗ, ಕಲೆಗೆ ಶಾಶ್ವತವಾದ ಹಾನಿ ಉಂಟಾಗುತ್ತದೆ. ಇಂದು ನಮ್ಮ ವೇಷವಿಧಾನ, ನೃತ್ಯ ರಂಗಭೂಮಿಯೊಂದರ ವೇಷಗಳಂತೆ ಇಲ್ಲದೆ, ತೀರ ಪ್ರತ್ಯೇಕವಾಗಿ ಕಾಣಿಸುವುದು ಈ ಕಾರಣದಿಂದಲೇ. ಪರಿಜ್ಞಾನ ಇಲ್ಲದವರು ಕೈಯಾಡಿಸಿ, ಕಲೆಗೆ ಸಂಬಂಧಿಸದ, ಯಾವುದೋ ಕಾರಣಕ್ಕಾಗಿ ಮಾಡಿದ ಆಧ್ವಾನಗಳ ಕೈಯಲ್ಲಿ ಕಲೆ ಪಾಡು ಪಡುತ್ತದೆ.

ಪರಂಪರೆಯ ಇತಿ ಸ್ವರೂಪದ ಬಗೆಗಿನ ನಿಷ್ಠೆ–ಇದ್ದರೆ ಮಾತ್ರ ಪ್ರಯೋಗಕ್ಕೆ ಬೇಕಾದ ಕ್ಷೇತ್ರ ಸಿದ್ಧಿಯಾಗುತ್ತದೆ. ಅದೇ ಈಗ ಕಾಣುತ್ತಿಲ್ಲ.

[ವಿಚಾರ ಸೂಚನೆ : ಕೆರೆಮನೆ ಶಂಭು ಹೆಗಡೆ]

ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ

ಕಲಾವಿದರನ್ನು ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ನಾವು ಮೂರು ವಿಧಗಳಾಗಿ ವಿಂಗಡಿಸಬಹುದು–ಅನುಸರಣಶೀಲರು, ಅನುಕರಣಶೀಲರು ಮತ್ತು ಸೃಜನಶೀಲರು ಎಂದು. ಅನುಕರಣಶೀಲ ಕಲಾವಿದನು ತಾನು ಮೆಚ್ಚಿದ ಒಬ್ಬಿಬ್ಬರು ಕಲಾವಿದರನ್ನೋ, ಕೆಲವು ಮಾದರಿಗಳನ್ನೋ ಯಥಾವತ್ತಾಗಿ 'ಪ್ರತಿ' ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಯಾರನ್ನು ಅಥವಾ ಯಾವುದನ್ನು ಅವನು–ಅನುಕರಿಸುತ್ತಾನೋ, ಆ 'ಮೂಲ'ಕ್ಕೆ ಇಂತಹ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬುದು ದೊಡ್ಡ ಪ್ರಶಸ್ತಿ ಮತ್ತು ಧನ್ಯತೆ ಕೂಡ. 'ಅನುಕರಣವು ಪ್ರಶಂಸೆಯ ಪರಾಕಾಷ್ಠೆ' (Imitation is the best form of appreciation) ಎಂಬ ಇಂಗ್ಲೀಷ್ ಗಾದೆಯೊಂದಿದೆ. ಇಂತಹ ಅನುಕರಣೆ ಮಾಡಲೂ ಕೂಡ ಪ್ರತಿಭೆ ಬೇಕು. 'ಮಿಮಿಕ್ರಿ', ಮೃಗ ಪಕ್ಷಿಗಳ ಸ್ವರಾನುಕರಣೆ, ಭಾಷಣ ಇತ್ಯಾದಿಗಳ ಅನುಕರಣೆ–ಇವುಗಳಲ್ಲಿ ಅಸಾಧಾರಣ ಪ್ರತಿಭೆಯನ್ನು ಹೊಂದಿದ ವ್ಯಕ್ತಿಗಳನ್ನು ನಾವು ನೋಡುತ್ತೇವೆ. ಇದು ಅನುಕರಣ ಪ್ರತಿಭೆ (Imitative talent) ಕುಶಲ ಕಲೆಗಾರಿಕೆ (Craftmanship) ಮುಂತಹ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಸಹ ಇಂತಹ ಪ್ರತಿಭೆ ಬಹುಮುಖ್ಯ.

ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯೆಂಬುದು ಅನುಕರಣವೇ (ಇನ್ನೊಂದು ಅರ್ಥದಲ್ಲಿ ಹಾಗಲ್ಲ) ಆದುದರಿಂದ ಕಲೆಯ ಉಳಿವಿನಲ್ಲಿ ಅನುಕರಣ ಮಹತ್ವದ ಪಾತ್ರ ವಹಿಸುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ, ಈ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಗಾನ, ಚಿತ್ರ, ನರ್ತನಾದಿ ಶೈಲಿಗಳು, ತಲೆಮಾರಿಂದ ತಲೆಮಾರಿಗೆ ಹರಿದು ಉಳಿಯಲು ಅನುಕರಣಶೀಲ ಕಲಾವಿದನೂ

ಡಾ| ಕುರಿಯ ವಿಠಲ ಶಾಸ್ತ್ರಿ ಸ್ಮರಣ ಸಂಚಿಕೆ 'ಯಕ್ಷರಾಜ'ಕ್ಕಾಗಿ ಬರೆದದ್ದು : 1985. ಪ್ರಕಟಣೆ : [illegible] 1989.

ಒಂದು ಮುಖ್ಯ ಮಾಧ್ಯಮ. ಆದರೆ, ಅನುಕರಣದಷ್ಟು ಯಥಾರ್ಥದಲ್ಲಿ ಕಲೆಯಲ್ಲ. ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಸ್ವಾನುಭವ ಪೂರ್ವಕ ಸೃಷ್ಟಿಕಾರ್ಯ ಮುಖ್ಯ. ಅನುಕರಣಶೀಲ ಕಲಾವಿದ, ಒಮ್ಮೆ ಹಾಗೆ ಮುಂದಾದಾಗ, ಮತ್ತೆ ಬದಲಾಗಲು ಅವನಿಗೆ ಕಷ್ಟ. ಅನುಕರಣಾತ್ಮಕ ಪುನರಾವೃತ್ತಿ ಸುಲಭದ ದಾರಿಯೂ ಆಗುತ್ತದೆ. ಹೀಗಾಗಿ ಅನುಕರಣವು ಒಂದು ಕಲೆ, ಆದರೆ ಕಲೆಯು ಅನುಕರಣವಷ್ಟೆ ಅಲ್ಲ. ಇಲ್ಲಿ ಫೋಟೋಗ್ರಫಿಯು ಉದಾಹರಣೆ ನೀಡಬಹುದು. ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಎಂಬುದು ಒಂದು ಕಲೆ, ಆದರೆ ಕಲೆ ಎಂಬುದು ಫೋಟೋಗ್ರಫಿ ಅಲ್ಲ. ಆದರೆ ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ ಅನುಕರಣ ಕೌಶಲವೇ ಹೆಚ್ಚು ಪ್ರಮಾಣದಲ್ಲಿ ಇರುವಂತಹದು. ಇಂತಹ ಕೌಶಲ, ಒಂದು ಹಂತದಲ್ಲಿ ಸ್ಥಗಿತವಾಗಿ. ಬೆಳೆಯದೆ ಹೋಗುತ್ತದೆ. ಮೂಲತಃ ಪ್ರತಿಭಾಸಂಪನ್ನರಾದ ಕಲಾಕಾರರನೇಕರು. ಅನುಕರಣದ ಹವ್ಯಾಸದಿಂದಾಗಿ, ಏರಬೇಕಾದ ಎತ್ತರವನ್ನು ಏರದೆ ಇರುವುದನ್ನು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ. ಅನುಕರಣದ ಮಿತಿಯನ್ನು ತಿಳಿದು, ಆ ಹಂತವನ್ನು ದಾಟಬಲ್ಲವನಿಗೆ ಎತ್ತರಕ್ಕೇರಲು ಸಾಧ್ಯ.

ಅನುಸರಣಶೀಲರದು ಇನ್ನೊಂದು ವರ್ಗ. ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದರು. ಒಟ್ಟು ಸಂಪ್ರದಾಯವನ್ನು ಗ್ರಹಿಸಿ ಅನುಸರಿಸುವವರು. ಹೀಗಾಗಿ ಯಾವುದೇ ಒಂದು ಮಾದರಿಯ 'ಡೂಪ್ಲಿಕೇಟ್' ಇವರಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಇಡಿಯ ಪರಂಪರೆಯನ್ನು ತನ್ನ ಒಂದು, ಮತ್ತು ಸಾಮರ್ಥ್ಯದ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ಜೀರ್ಣಿಸಿಕೊಂಡು ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಸುವುದು ಅನುಸರಣಶೀಲನ ಇಲ್ಲಿ, ಅನುಸರಿಸಲ್ಪಟ್ಟ ಮೂಲದ ವಿಕೃತಿಗಳು ಇರುವುದಿಲ್ಲ. 'ಅನುಕರಣ' ಮಾಡುವವರ ದೊಡ್ಡ ಸೋಲು. ಇರುವುದೇ ಇಲ್ಲಿ. ಸಾಮಾನ್ಯವಾಗಿ 'ಅನುಕರಣ' ಮಾಡುವ ಕಲಾವಿದ ಇನ್ನೊಬ್ಬನ 'ಛಾಯೆ' ಆಗುವ ಯತ್ನದಲ್ಲಿ ಆ ಕಲಾವಿದನ ದೋಷಗಳನ್ನೂ, ಕೆಲವು ಸಲ ಅವನ್ನು ಮಾತ್ರ 'ಪ್ರತಿ' ತೆಗೆಯುತ್ತಾನೆ. ಇದರಿಂದ ಅನುಕರಣೆ ಎಂಬುದು ಅಣಕವಾಗುವುದೂ ಉಂಟು. ಈ ದೋಷ ಅನುಸರಣದಲ್ಲಿ ಇರುವುದಿಲ್ಲ. ಅನುಸರಣಶೀಲನು ಮರ್ಯಾದಿತವಾದ ಒಂದು ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವರೆಗೆ ಹರಿದು ಬಂದ ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ಪ್ರವಾಹ ಅವಿಚ್ಛಿನ್ನವಾಗಿ ಮುಂದುವರಿಯುವಂತೆ ನೋಡಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇವನು ಹೊಸ ಕಲ್ಪನೆಗಳಿಂದ

ಕೊಡಿ. ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಮೂಲಕ ಕಲೆಯನ್ನು ಶ್ರೀಮಂತಗೊಳಿಸುವ ಬೇರೆಯಾದರೂ, ಕಲೆಯ ರೂಪವನ್ನು (Form) ಶುದ್ಧವಾಗಿ ಉಳಿಸಿಕೊಳ್ಳುತ್ತಾನೆ. ಇದು ಒಂದು ಮುಖ್ಯವಾದ ಕೆಲಸ. ಏಕೆಂದರೆ ಪ್ರಯೋಗಶೀಲನಾದವನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವುದಕ್ಕೆ ರಂಗವು ಸಿದ್ಧವಾಗಿ ಇರಬೇಕಷ್ಟೆ? ಶ್ರೀಮಂತವಾದ ಮಾಧ್ಯಮವೊಂದು ಉಳಿದು ಬಾರದಿದ್ದಲ್ಲಿ, ಸೃಜನಶೀಲನು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡುವುದು ಯಾವುದರಲ್ಲಿ? ಹಾಗಾಗಿ ಅನುಸರಣ ಶೀಲರು, ಪರಂಪರೆ ಉಳಿಯಲು ಕಾರಣರು. ಇವರಲ್ಲಿ 'ಸ್ವಂತಿಕೆ'ಯ ಅಂಶ ಇರುತ್ತದೆ. ಆದರೆ ಅದರ ಪ್ರಯೋಗ ಸ್ಫುಟವಾಗಿ ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲವಾಗಿ ಆಗುವುದಿಲ್ಲ.

ಸೃಜನಶೀಲನಾದ ಕಲಾಕಾರ ಇವೆರಡೂ ಹಂತಗಳಿಗಿಂತ ಮುಂದೆ ಹೋಗಿ ಕಲೆಯ ಬೆಳವಣಿಗೆಯಲ್ಲಿ ತನ್ನದಾದ ಕೊಡುಗೆ ಕೊಡುತ್ತಾನೆ. ಒಂದು ಕಲಾ ಮಾಧ್ಯಮದ ಸದ್ಯದ ಸ್ಥಿತಿಗಿಂತಲೂ, ಅದರ ಸಾಧ್ಯತೆಯ ಬಗೆಗೆ ಅವನ ಗಮನ ಹೆಚ್ಚು ಇರುತ್ತದೆ. ಈಯೊಂದು ಮಾಧ್ಯಮದ ಮೂಲಕ, ಏನನ್ನು ಸಾಧಿಸಬಹುದು? ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ನಯ ನಾಜೂಕುಗಳನ್ನು ತರಬಹುದು? ಈ ಕಲೆಯ ಸಂಪದನ, ವಿನ್ಯಾಸ, ಪರಿಣಾಮಗಳನ್ನು ವಿಸ್ತರಿಸುವುದು ಹೇಗೆ? ಇದು ಸೃಜನಶೀಲನ ದೃಷ್ಟಿ. ಅವನಿಂದಲೇ ಕಲೆಗೆ ಹೊಸ ಹೊಸ ಮುಖ ಮೂಡುತ್ತವೆ. ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ಮಾರ್ಗಗಳು ತೆರೆಯಲ್ಪಡುತ್ತವೆ. ಕಲೆ ಶ್ರೀಮಂತವಾಗುವುದು ಇಂತಹವರಿಂದ.

ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಕಲೆಯ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಪ್ರಶ್ನೆ ಜಟಿಲವಾದದ್ದು. ಒಂದು ಸಮಕಾಲೀನ ಮಾಧ್ಯಮಕ್ಕೆ (ಉದಾ : ಚಿತ್ರ, ನಾಟಕ ಇತ್ಯಾದಿ) ಮತ್ತು ಏಕಮಾಧ್ಯಮ (ಉದಾ : ಶಿಲ್ಪ, ನಾದ, ನೃತ್ಯ) ಕಲೆಗಳಿಗೆ ಇರುವ ಈ ರೀತಿಯ ಸೃಜನಶೀಲ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯ ಯಕ್ಷಗಾನಕ್ಕಿಲ್ಲ. ಅಂದರೆ, ಒಬ್ಬ ಕಾದಂಬರಿಕಾರನೋ, ಕವಿಯೋ, ಚಿತ್ರಕಾರನೋ ಹೊಂದಿರುವ ಸ್ವಾತಂತ್ರ್ಯದ ವ್ಯಾಪ್ತಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವಿದನಿಗಿಲ್ಲ. ಮೇಲಾಗಿ ಇಲ್ಲಿ ಗಾನ, ಚಿತ್ರ, ವೇಷ, ಸಾಹಿತ್ಯ-ಎಂಬ ನಾಲ್ಕು ಮಾಧ್ಯಮಗಳು ರಂಗಕಲೆಯಾಗಿ ಮೂಡಿಬರಬೇಕಾಗಿದೆ. ಅಷ್ಟೇ ಅಲ್ಲ ಯಕ್ಷಗಾನ, ಕಥಕಳಿ ಮುಂತಾದ

ಕಲೆಗಳು 'ಸಿದ್ಧ' ಪ್ರಕಾರಗಳು. ವೇಷ, ನೃತ್ಯ, ಸಂಗೀತಗಳಲ್ಲಿ ಸಾಕಷ್ಟು ಬೆಳೆದು ನಿಂತಿರುವ ಸ್ವತಂತ್ರ ಶೈಲಿ ಈ ಕಲೆಗಳಿಗಿದೆ, ಎಂಬುದೂ ನವೀನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಂದರ್ಭದಲ್ಲಿ ನೆನಪಿಡಬೇಕಾದ ಅಂಶ. ಸಿದ್ಧವಾದ, ಶೈಲೀಕೃತವಾದ ಒಂದು ಪ್ರಕಾರದಲ್ಲಿ ಮುಕ್ತವಾದ ನಾವೀನ್ಯ ಸಾಧ್ಯವಿಲ್ಲ. ಸಾಧುವೂ ಅಲ್ಲ. ಶೈಲಿಯನ್ನು ಗೌರವಿಸದ ನಾವೀನ್ಯ ಸಾಂಸ್ಕೃತಿಕವಾಗಿ ದುರಂತಕ್ಕೆ ಕಾರಣವಾಗುತ್ತದೆ. ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಶೈಲಿಯು ಪ್ರಾಮಾಣಿಕ. ಅನನ್ಯತೆಗಳನ್ನು ಗಮನಿಸದ ಹೊಸ ಸೃಷ್ಟಿ ಉಚಿತವಾಗದು. "ಸಂಪ್ರದಾಯ ವೆಂಬುದು ಅಜ್ಜ ನೆಟ್ಟ ಆಲದ ಮರ....ಕಲೆಯು ನಿಂತ ನೀರಲ್ಲ....ಅದರಲ್ಲಿ ಹೊಸತನಬೇಕು" ಎಂಬ ವಾದವಿದೆ ನಿಜ. ಆದರೆ ಇಂತಹ ವಾದವನ್ನು ಮಂಡಿಸುವಾಗ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲೆಯ ಪರಂಪರೆಯ ವಿಶಿಷ್ಟ ಸಂದರ್ಭ–(ಅದರ 'Form' ರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಬಂಧಿಸಿ) ವನ್ನು ಗಮನಿಸ ಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಪ್ರಯೋಗ ಸಿದ್ಧರೂಪದ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಬೇಕಾಗುತ್ತದೆ. ಯಕ್ಷಗಾನವೆಂಬ ಕಲಾಪ್ರಕಾರದ ಸಮಗ್ರ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಸಂಗತವಾದ ನಾವೀನ್ಯವು ಮಾತ್ರ ಅಂಗೀಕಾರಾರ್ಹವಾಗುತ್ತದೆ. ಈ ಮರ್ಮವನ್ನು ಮರೆಯದೆ, ನಾವೀನ್ಯವನ್ನು ತರಲೆತ್ನಿಸಿದವನು ಮಾತ್ರ ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಕಲೆಯಲ್ಲಿ ಅರ್ಥಪೂರ್ಣ ಸೃಜನಶೀಲತೆ ತುಂಬಲು ಸಾಧ್ಯ. ಇಂತಹ ಸೃಜನಶೀಲತೆ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಮಟ್ಟದಲ್ಲಿ, ಬೇರೆ ಬೇರೆ ರೂಪಗಳಲ್ಲಿ ಕಾಣಿಸಿಕೊಳ್ಳಬಹುದು. ಕಾರಂತರಂತಹ ಒಬ್ಬ ಕಲಾಭಿಜ್ಞ, ಯಕ್ಷಗಾನದಂತಹ ರಂಗಭೂಮಿಯ ಎಲ್ಲ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಒಟ್ಟಾಗಿ ತೆಗೆದುಕೊಂಡು ಪ್ರಯೋಗ ಮಾಡಬಹುದು. ಪ್ರಸಂಗ ಕರ್ತ, ನರ್ತಕ, ಅರ್ಥದಾರಿ–ಇವರು ತಮ್ಮ ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರಗಳಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ದಾರಿಗಳನ್ನು ತೆರೆಯಬಹುದು. ಇಂತಹ ಸಮಷ್ಟಿನೆಲೆಯ ಅಥವಾ ವ್ಯಷ್ಟಿ ಯಾದ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ನಾವು ಕಾಣುತ್ತೇವೆ.

ದಿ॥ ಕುರಿಯ ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಂತಹ ಕಲಾವಿದರು ತಮ್ಮ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲಿ, ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಗೆ ನಾಜೂಕನ್ನೂ, ಸೃಷ್ಟಿಶೀಲ ಆಯಾಮವನ್ನೂ ತಂದಿತ್ತ ಕಲಾವಿದರು : ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿವಿಧ ಅಂಗಗಳನ್ನು ಸೂಕ್ಷ್ಮವಾಗಿ ಪರಿಭಾವಿಸಿ, ತಾವು ಅದಕ್ಕೆ ಏನನ್ನು ತುಂಬಿಸಬಹುದು ಎಂದು ಯೋಚಿಸಿ ಅಳವಡಿಸಿದವರು.

ಇಂತಹ ಕಲಾವಿದರಿಗೆ ಕಥೆಯ ಬಗೆಗೆ, ವಿಶಿಷ್ಟವಾದ ಪಾತ್ರಗಳ, ಸಂದರ್ಭಗಳ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನದಾದ ಖಚಿತ ಧೋರಣೆ ಇರುತ್ತದೆ. ಅದನ್ನು ಕಥೆಯ ಚೌಕಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಸಾರ್ಥಕವಾಗಿ ಮಂಡಿಸಲು ಅವರು ಹೆಣಗುತ್ತಾರೆ.

ವಿಠಲಶಾಸ್ತ್ರಿಗಳಿಗೆ ಶಾಸ್ತ್ರೀಯ ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ ಒಳ್ಳೆಯ ಪರಿಶ್ರಮವಿತ್ತು. ಹಾಗೆಯೇ 'ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ' ರೂಪದಲ್ಲಿ ಆಟಗಳನ್ನು ನಾಟಕವಾಗಿ ಆಡಿದ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಹಿನ್ನೆಲೆ ಇತ್ತು. ಸಾಹಿತ್ಯ, ಸೂಕ್ಷ್ಮ ಪ್ರಜ್ಞೆ, ಪ್ರಸಂಗ ಪಾತ್ರಗಳ ಬಗೆಗೆ ತನ್ನದಾದ ದೃಷ್ಟಿ ಇತ್ತು. ಇವನ್ನೆಲ್ಲ ಸಮನ್ವಯ ಮಾಡಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸ್ವರೂಪಕ್ಕೆ ಅವನ್ನು ಪಾಕವಿಳಿಸುವ ಕೆಲಸವನ್ನು ಅವರು ಕೈಗೊಂಡರು. ಮಾತು, ನೃತ್ಯ, ಸನ್ನಿವೇಶ ನಿರ್ಮಾಣ, ಭಾವ ಪ್ರಕಟಣೆ– ಇವೆಲ್ಲದರಲ್ಲಿ ಅವರ ಪ್ರಯೋಗಗಳಿಗೆ ದೊಡ್ಡ ಯಶಸ್ಸು ದೊರೆಯಿತು. ವಿಶೇಷವಾಗಿ, ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯರಿಗೆ ಅವರು ನೀಡಿದ ಕಲಾಶಿಕ್ಷಣದಲ್ಲೂ, ಅವರಿಗೆ ಈ ದೃಷ್ಟಿ ಮುಖ್ಯವಾಗಿತ್ತು. ಅದನ್ನು ತನ್ನ ಶಿಷ್ಯರಲ್ಲಿ, ಸಹಕಲಾವಿದರಲ್ಲಿ ಪ್ರಯೋಗಿಸುವಲ್ಲಿ ಅವರು ಯಶಸ್ವಿಯಾದರು.

ನೃತ್ಯದಲ್ಲಿ, ಅಭಿನಯದಲ್ಲಿ, ಭಾವದ ಅಭಿವ್ಯಕ್ತಿಯಲ್ಲಿ ಹೊಸ ಹೊಸ ಪ್ರಯೋಗಗಳನ್ನು ಮಾಡುವ ಭರದಲ್ಲಿ ಅವರು ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಬಗೆಗೆ ಬಹಳ ಗಮನ ಹರಿಸಲಿಲ್ಲವೆಂದು ತೋರುತ್ತದೆ. ಹಾಗಾಗಿ, ಅವರ ಒಲವು 'ನಾಟಕೀಯ' ವೇಷಭೂಷಣಗಳ ಹೆಚ್ಚು ಇತ್ತು. ಆದರೆ, ತನ್ನ ಪ್ರಯೋಗಗಳ ಸಮಗ್ರ ಸಾರ್ಥಕತೆ, ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷ ಭೂಷಣಗಳಿಂದ ಕೂಡಿಯೇ ಆಗಬೇಕು ಎಂಬ ಪ್ರಜ್ಞೆ ಅವರಿಗಿತ್ತು. ಹಾಗಾಗಿ ಅವರಿಗೆ ಅವರ ಕಲಾ ವ್ಯವಸಾಯದ ಉತ್ತರಾರ್ಧದಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಗೆ ನಡೆದ ವಿಮರ್ಶೆಯ ನೆಲೆಯಲ್ಲಿ, ಸಾಂಪ್ರದಾಯಿಕ ವೇಷಗಳ ಬಗೆಗಿನ ಒಲವು ಹೆಚ್ಚಿಗೆ ಇತ್ತು ಎಂದು ಕೇಳುತ್ತೇನೆ.

ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಮಾಹಿತಿಗಳು

ಕೆಲವು ಪ್ರಥಮಗಳು :

○ ಈಗ ತಿಳಿದಿರುವ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗ ಬಾಯಾರು ಸಂಪಯ್ಯ ಭಾಗವತ ವಿರಚಿತ ತುಳು ಪಂಚವಟಿ (1887). ಇದು ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ವಾಲಿಸಂಹಾರ ಪ್ರಸಂಗದ ತುಳು ಅನುವಾದ.

○ ತುಳುನಾಡಿನ ವಸ್ತುವನ್ನಾರಿಸಿಕೊಂಡು ಬರೆದ ಮೊದಲ ಪ್ರಸಂಗ ಪಂದ ಬೆಟ್ಟು ವೆಂಕಟರಾಯರ ಕೋಟಿಚೆನ್ನಯ (1939) ಇದು ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿದೆ.

○ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವಿಮರ್ಶಾಗ್ರಂಥದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯತ್ನ ಪುತ್ತೂರು ಬಿ. ರಂಗಪ್ಪಯ್ಯನವರ ಪದ್ಯಗ್ರಂಥ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಪರಿಸ್ಥಿತಿ" (1929). ಆರ್ವಾಚೀನ ಪದ್ಧತಿಯಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ವ್ಯಾಪಕ ವಿಮರ್ಶೆಯ ಮೊದಲ ಗ್ರಂಥ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ "ಯಕ್ಷಗಾನ ಬಯಲಾಟ" (1957).

○ ಯಕ್ಷಗಾನವನ್ನು ಬಳಸಿ ಪ್ರಾಯೋಗಿಕ ನೃತ್ಯನಾಟಕದ ಮೊದಲ ಪ್ರಯೋಗ ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರ ಕಿನ್ನರ ನೃತ್ಯ (1932) ಪುತ್ತೂರಿನಲ್ಲಿ. ಪ್ರಸಂಗ ಪಂಚವಟಿ ಮತ್ತು ಕೀಚಕವಧೆ.

○ ಯಕ್ಷಗಾನದ ಬಗೆಗಿನ ಮೊದಲ ಕಮ್ಮಟ–ಪ್ರಯೋಗ ಮತ್ತು ವಿಮರ್ಶೆ ಚರ್ಚೆಸಹಿತ ಗೋಷ್ಠಿ–ಡಾ। ಕಾರಂತರು ಬ್ರಹ್ಮಾವರದಲ್ಲಿ ಸಂಘಟಿಸಿದ ಭಾಗವತಿಕೆ ಗೋಷ್ಠಿ (1958).

○ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳಿಗೆ ಟಿಕೇಟು ಮೂಲಕ ಪ್ರವೇಶ ತೆಂಕು ತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಶಂಕರನಾರಾಯಣ ಪ್ರಾಸಾದಿಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಮಂಡಳಿ

ಕೊಳ್ಯೂರು (ಸ್ಥಾಪಕರು ದಿ। ಕುರಿಯ ವೆಂಕಟರಮಣ ಭಟ್ಟರು). ಇವರಿಂದಾಯಿತು (1930). ಪ್ರದರ್ಶನದ ಡೇರೆ-ಮಾಡಲಿಸಿದ ತಡಿಕೆ ಕಟ್ಟಿದ ಆವರಣ. ಪುತ್ತೂರು, ಸುಬ್ರಹ್ಮಣ್ಯಗಳಲ್ಲಿ ಈ ಪ್ರಯೋಗ ಮೊದಲಾಯಿತು. ಅದೇ ಸುಮಾರಿಗೆ ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದಲ್ಲಿ ಇದೇ ಬಗೆಯ ತಟ್ಟಿ ಕಟ್ಟಿದ 'ಟೆಂಟು'ಗಳು ಬಳಕೆ ಇದ್ದವು. ಇಂತಹ ಪ್ರದರ್ಶನ ಸಭಾಭವನಗಳ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಮೇಳಗಳದ್ದಾಗಿರಲಿಲ್ಲ. ಕಂಟ್ರಾಕ್ಟುದಾರರು ಅದನ್ನು ನಿರ್ಮಿಸಿ ಮೇಳಗಳನ್ನು ಕರೆಸಿ ಆಟ ಆಡಿಸುತ್ತಿದ್ದರು.

ಇದೇ ಬಗೆಯ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನು ಸುಳ್ಯ ತಾಲ್ಲೂಕಿನ ಚೊಕ್ಕಾಡಿಯ ಕರ್ನಾಟಕ ಯಕ್ಷಗಾನ ನಾಟಕ ಸಭಾ ಇವರೂ ಪ್ರದರ್ಶಿಸಿದ್ದರು (1932).

○ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ, ಈಗ ಬಳಕೆಯಲ್ಲಿರುವಂತೆ ಬಟ್ಟೆಯ ಡೇರೆ. ಸ್ವಂತ ಆಸನ ಇತ್ಯಾದಿ ವ್ಯವಸ್ಥೆ ಸಹಿತ. ತಿರುಗಾಟದ ವ್ಯವಸಾಯಿ ಡೇರೆ ಮೇಳದ ಸ್ಥಾಪಕರು ದಿ। ಕಲ್ಲಾಡಿ ಕೊರಗ ಶೆಟ್ಟರು. ಇವರ ಇರಾ ಸೋಮನಾಥೇಶ್ವರ ಮೇಳ 1940ರ ದಶಕದ ಕೊನೆಯ ಭಾಗದಲ್ಲಿ ಮೊದಲ ತಿರುಗಾಟ ನಡೆಸಿತು.

ಬಡಗುತಿಟ್ಟಿನಲ್ಲಿ ಈ ಬಗೆಯ ಪೂರ್ಣಪ್ರಮಾಣದ ಟೆಂಟ್ ಮೇಳವನ್ನು ಸ್ಥಾಪಿಸಿದವರು ನಾಗೋಡಿ ವಿಠಲದಾಸ ಕಾಮತರು. ಇವರು ಹೊರಡಿಸಿದ ಕೊಲ್ಲೂರು ಮೇಳದ ಮೊದಲ ತಿರುಗಾಟ 1950ರ ಸುಮಾರಿಗೆ.

○ ಯಕ್ಷಗಾನ ಪ್ರಸಂಗವನ್ನು ಗೀತರೂಪಕವಾಗಿ (ಎಂದರೆ ಹಾಡುಗಾರಿಕೆ ಮಾತ್ರ. ವಿವಿಧ ಪಾತ್ರಗಳಿಗೆ ಬೇರೆ ಬೇರೆ ಭಾಗವತರು) ಮೊತ್ತ ಮೊದಲು ಪ್ರಯೋಗಿಸಿದವರು ಡಾ। ಶಿವರಾಮ ಕಾರಂತರು, 1959ರಲ್ಲಿ.

○ ಒಂದೇ ಮೇಳದಲ್ಲಿ ತೆಂಕು, ಬಡಗು ತಿಟ್ಟುಗಳ ಕಲಾವಿದರ ತಂಡಗಳನ್ನು ಸಂಘಟಿಸಿ ಪ್ರದರ್ಶನಗಳನ್ನೇರ್ಪಡಿಸುವ ಪ್ರಯೋಗ ಶ್ರೀ ಕೆ. ವಿಠಲಶೆಟ್ಟರು ನಡೆಸಿದ ಪೊಳಲಿ ರಾಜರಾಜೇಶ್ವರೀ ಯಕ್ಷಗಾನ ಸಭಾ ಇಲ್ಲಾಯಿತು. ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ಬಡಗು ಅರ್ಧರಾತ್ರಿ ತೆಂಕುತಿಟ್ಟಿನ ಪ್ರದರ್ಶನ

ಜರಗುತ್ತಿತ್ತು. ಕೆಲವೊಮ್ಮೆ ತೆಂಕು, ಬಡಗು ವೇಷಗಳ ಮಿಶ್ರಣದ ಸಂಯುಕ್ತ ಪ್ರದರ್ಶನವಿತ್ತು (ಉದಾ : ಸಮುದ್ರಮಥನ ಪ್ರಸಂಗ. ದೇವತೆಗಳ ಪಾತ್ರಗಳು ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ರಾಕ್ಷಸ ಪಾತ್ರಗಳು ತೆಂಕುತಿಟ್ಟು) ಆ ಮೇಳದ ಭಾಗವತರಾಗಿದ್ದವರು ಎರಡೂ ತಿಟ್ಟುಗಳ ಭಾಗವತಿಕೆ ಬಲ್ಲ ಶ್ರೀ ಮಂದಾರ್ತಿ ನರಸಿಂಹ ದಾಸರು. ಈ ಪ್ರಯೋಗ 1960ರ ದಶಕದಲ್ಲಿ ಆಯಿತು.

○ ಆಧುನಿಕ ಗ್ರಂಥಸಂಪಾದನೆಯ ತತ್ವಗಳನ್ನು ಅಳವಡಿಸಿ ಸಂಪಾದಿತವಾಗಿ ಪ್ರಕಟಿತವಾದ ಮೊತ್ತಮೊದಲ ಪ್ರಸಂಗ ಸಂಗ್ರಹ-ದಿ। ಕುಕ್ಕಿಲ ಕೃಷ್ಣ ಭಟ್ಟರು ಸಂಪಾದಿಸಿದ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬನ ಯಕ್ಷಗಾನಗಳು (1975). ಪ್ರಕಾಶನ ಮೈಸೂರು ವಿಶ್ವವಿದ್ಯಾಲಯದ ಕನ್ನಡ ಅಧ್ಯಯನ ಸಂಸ್ಥೆ.

ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ತಿರುಗಾಟಗಳ ವೇಷಧಾರಿ :

○ ಯಕ್ಷಗಾನ ವೇಷಧಾರಿಗಳ ಸೇವಾವರ್ಷವನ್ನು ತಿರುಗಾಟ ಎಂದು ಗುರುತಿಸುವುದು ರೂಢಿ. ಸೇವಾವಧಿಯನ್ನು ಇಂತಿಷ್ಟು ತಿರುಗಾಟ-(ಅಂದರೆ ಇಂತಿಷ್ಟು ವರ್ಷಗಳ, ಮೇಳದ ಸಂಚಾರ ಅವಧಿ-ನವಂಬರ್-ಮೇ ಹೀಗೆ ಆರೇಳುತಿಂಗಳ ಕಾಲ) ಎನ್ನುವರು. ಇಂತಹ ತಿರುಗಾಟಗಳನ್ನು ಅತಿ ಹೆಚ್ಚು ಸಂಖ್ಯೆಯಲ್ಲಿ ನಡೆಸಿದ ವೇಷಧಾರಿ, ಪ್ರಾಯಶಃ ದಿ। ಅಳಕೆ ರಾಮಯ್ಯ ರೈ ಅವರು. ಇವರು 1927 ರಿಂದ 1985ರ ಅವಧಿಯಲ್ಲಿ ನಿರಂತರವಾಗಿ ಐವತ್ತೊಂಭತ್ತು ತಿರುಗಾಟಗಳನ್ನು ನಡೆಸಿದರು. 1927ರಲ್ಲಿ ಇಚ್ಲಂಪಾಡಿಯ (ಕುಂಬಳೆ ಬಳಿ) ಮೇಳದಲ್ಲಿ ಆರಂಭಿಸಿ, 1985ರಲ್ಲಿ ಕಟೀಲು ಮೇಳದಲ್ಲಿ ನಿವೃತ್ತಿ.

ಮನೆತನ ಪರಂಪರೆ-ಎರಡು ದೃಷ್ಟಾಂತಗಳು :

ಕರಾವಳಿಯ ಹಲವು ಮನೆತನಗಳಲ್ಲಿ ಯಕ್ಷಗಾನ ಕಲಾವ್ಯವಸಾಯವು ಹಲವು ತಲೆಮಾರುಗಳಿಂದ ನಡೆದು ಬಂದಿದೆ. ಅವುಗಳಲ್ಲಿ, ಸಧ್ಯ ತಿಳಿದಿರುವ ಅತಿ ಪ್ರಾಚೀನ ಪರಂಪರೆಯುಳ್ಳ ಮನೆತನಗಳು ಎರಡು ಕಾಣ ಸಿಗುತ್ತವೆ. ಒಂದು, ಉತ್ತರ ಕನ್ನಡದ ಹೊನ್ನಾವರ ಬಳಿಯ ಕರ್ಕಿಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರರ

ಮನೆತನ. ಈ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಇನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಮಿಕ್ಕಿ ಯಕ್ಷಗಾನದ ನಂಟು. ಅದು ಇಂದಿಗೂ ಉಳಿದಿದೆ. ಮೂಲತಃ ಹಾಸ್ಯಗಾರರಾಗಿದ್ದ ಇವರ ಹಿರಿಯರು, ನಂತರ ಎಲ್ಲ ಬಗೆಯ ಕಲಾವಿದರೂ ಈ ಮನೆತನದಲ್ಲಿ ರೂಪುಗೊಂಡರು. ಕರ್ಕಿ ಮನೆತನವು ಇಂದಿಗೂ, ವೇಷಭೂಷಣ, ಕುಣಿತ ಅಭಿನಯಗಳಲ್ಲಿ ತನ್ನ ವಿಶಿಷ್ಟತೆಯನ್ನು ಉಳಿಸಿಕೊಂಡಿದೆ (ಕರ್ಕಿಯ ಶ್ರೀ ಪಿ. ವಿ. ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ನಾರಾಯಣ ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಪುಟ್ಟಯ್ಯ ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಕೃಷ್ಣಹಾಸ್ಯಗಾರರಲ್ಲಿ ಇದನ್ನು ಕಾಣಬಹುದು).

ಇಂತಹದೇ ಇನ್ನೊಂದು ಮನೆತನ ಕುಂದಾಪುರ ಉಪ್ಪಿನ ಕುದುರಿನ ಕಾಮತ್ ಮನೆತನ. ಈ ಮನೆತನಕ್ಕೆ ಮುನ್ನೂರು ವರ್ಷಗಳಿಂದ ಯಕ್ಷಗಾನ ಗೊಂಬೆಯಾಟವನ್ನು ನಡೆಸಿಕೊಂಡು ಬಂದ ಇತಿಹಾಸವಿದೆ. ಈಗ ಶ್ರೀ ಕೊಗ್ಗ ಕಾಮತರು ಗೊಂಬೆಯಾಟಗಳನ್ನು ಆಡಿ ತೋರಿಸುತ್ತಿರುವ ಪ್ರಸಿದ್ಧ ಕಲಾವಿದ.

ಕೆರೆಮನೆ–ಸಾಮಗ–ಪದ್ಯಾಣ

ಇದೇ ರೀತಿಯಲ್ಲಿ, ಹೊನ್ನಾವರದ ಕೆರೆಮನೆ ಹೆಗ್ಡೆ ಮನೆತನ, ಉಡುಪಿ ಮಲ್ಪೆಯ ಸಾಮಗ ಮನೆತನ, ಕನ್ಯಾನ ಬಳಿಯ ಪದ್ಯಾಣದ ಭಟ್ಟರ ಮನೆತನಗಳು ಒಂದೆರಡು ತಲೆಮಾರುಗಳಲ್ಲಿ ಹಲವು ಉತ್ತಮ ಕಲಾವಿದರನ್ನು ನೀಡಿದ್ದು, ಯಕ್ಷಗಾನದಲ್ಲಿ ಮನೆತನ (ಘರಾಣೆ) ಪರಂಪರೆಗಳು ವಿಸ್ತೃತ ಅಭ್ಯಾಸಕ್ಕೆ ಯೋಗ್ಯ ವಿಷಯಗಳಾಗಿವೆ.

ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟ : ಗುಂಡಬಾಳ ಮಾದರಿ

ಹರಕೆ ಬಯಲಾಟಗಳ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ ಉ. ಕನ್ನಡದ ಹೊನ್ನಾವರ ಬಳಿಯ ಗುಂಡಬಾಳ ದೇವಾಲಯದ ಮೇಳದ್ದು ಗಮನಾರ್ಹ ವೈಶಿಷ್ಟ್ಯ. ಅಲ್ಲಿನ ಮೇಳ ಸಂಚಾರಕ್ಕೆ ಹೋಗುವುದಿಲ್ಲ. ಎಲ್ಲ ಹರಕೆ ಆಟಗಳೂ ದೇವಾಲಯದ ಬಳಿಯಲ್ಲೇ ನಡೆಯುತ್ತವೆ. ಹರಕೆ ಹೊತ್ತವರು ಅಲ್ಲಿ ಬಂದು ಆಡಿಸಬೇಕು. ಸುಮಾರು ನೂರೈವತ್ತು ಹರಕೆ ಆಟಗಳು ಜರುಗುತ್ತವೆ. ಹಿಂದೆ, ಜೀರೆತೆ

ಕೂಡ ಹರಕೆ ಆಟಗಳೆಲ್ಲವೂ ಹೀಗೆಯೇ ಆ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ ಜರಗುತ್ತಿದ್ದಿರ ಬೇಕೆಂದು ಊಹಿಸಲು ಅವಕಾಶವಿದೆ.

ಈಗಲೂ, ಕೆಲವು ಹರಕೆ ಆಟದ ಮೇಳಗಳಲ್ಲಿ, ಹರಕೆ ಹೊತ್ತವರು, ಬಯಸಿದರೆ, ಆ ಆ ಕ್ಷೇತ್ರದಲ್ಲೇ (ಉದಾ : ಕಟೀಲು ಮೇಳ, ಕಟೀಲಿನಲ್ಲಿ) ಹರಕೆ ಆಟ ಆಡಿಸಬಹುದು.

ಚಿತ್ರಗಳು



ಬಡಗುತಿಟ್ಟು ಪಗಡಿವೇಷ (ಕೇದಗೆ ಮುಂದಲೆ) ೯ ಚಿತ್ರ ೧೧)



[illegible]ಷ ಕೆರೆಮನೆ ಮಹಾಬಲ ಹೆಗ್ಡೆ



[illegible]. ಕನ್ನಡ ಕರ್ಕಿ ಸಂಪ್ರದಾಯದ ಪಗಡಿವೇಷ (ಕೃಷ್ಣ) ಕಿರೀಟ ವೇ[illegible]
([illegible]) : ನಾರಾಯಣ ಹಾಸ್ಯಗಾರ, ಪಿ. ವಿ. ಹಾಸ್ಯಗಾರ

[illegible]



೧೮ ಕೆ. ಗೋವಿಂದಭಟ್ಟ



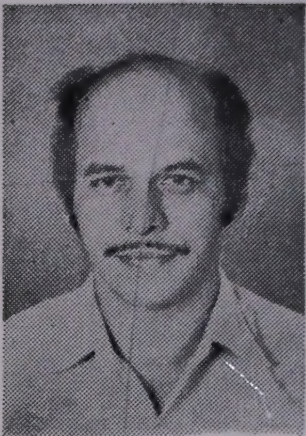
ತೆಂಕತಿಟ್ಟು : ಬಣ್ಣದವೇಷ ಚಂದ್ರಗಿರಿ ಅಂಬು

ನಮ್ಮ ಪ್ರಕಟಣೆಗಳು

ಮಾರುಮಾಲೆ—ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ	ರೂ. 20-00
ಅಂಶ ಮತ್ತು ಭೇದ—ಶ್ರೀನಾಥರಾಯಂಸಂ	ರೂ. 12-00
ಹೆಸರಿನಲ್ಲೇನಿದೆ ?—ಡಾ. ಆರ್ಕೆ ಮಣಿಪಾಲ	ರೂ. 25-00
ಅಂಚೆಯ ದಾರಿಯಲ್ಲಿ—ಜಾ. ಗೊ.	ರೂ. 9-00
ತುಳು ಜನಪದ ಕತೆಕ್ಲು–1—ಕನರಾಡಿ ವಾದಿರಾಜಭಟ್ಟ	ರೂ. 2-00

ಬರಲಿವೆ

ಹಾಡುಬಾ ನನ್ನೊಡನೆ	—ಡಾ. ವೇದವ್ಯಾಸ ಜೋಶಿ
ಬಾರದ ಮಳೆ	—ಶ. ಸ. ಸಿಂಹ
ತುಳು ಜನಪದ ಕತೆಕ್ಲು–3	—ಕನರಾಡಿ ವಾದಿರಾಜಭಟ್ಟ
'ಕಾರ್ಯ' ವಿಮರ್ಶಾಲೋಕ	—ಸಂ : ಸಬೀಹ ಭೂಮಿಗೌಡ
ತೆಂಗಾಡಿನ ಅತ್ತ, ಇತ್ತ	—ಸುಂದರ ನಾಡಕರ್ಣಿ
ಸಮ್ಮುಖಿ	—ಆರ್. ಪಿ. ಹೆಗಡೆ
ಹತ್ತು ಕಥನ ಕವನಗಳು	—ಅಯ್ಯಪ್ಪಯ್ಯ ಹುಡಾ
ಮಿಣುಕಾವಳಿ	—ಕೆ. ಚಂದ್ರಮೌಳಿ
ಕರ್ನಾಟಕದ ಮೂರ್ತಿ ಶಿಲ್ಪಕಲೆ (ಶಾತವಾಹನ–ಕದಂಬ)	—ಡಾ. ಅ. ಸುಂದರ
ಹದಿನೈದು ನಗೆಬರೆಹಗಳು	—ವಿ. ಎ. ಜೋಶಿ
ಶಬ್ದಮಣಿದರ್ಪಣದಲ್ಲಿ ಗ್ರಾಂಥಿಕ–ವ್ಯಾವಹಾರಿಕ ಶೈಲಿಗಳು	—ಡಾ. ವಿ. ಶಿವಾನಂದ



ಶ್ರೀ ಎಂ. ಪ್ರಭಾಕರ ಜೋಶಿ

ಮೂರುಮಾಲೆ

ಯಕ್ಷಗಾನ ವಿಮರ್ಶಾ ಪ್ರಬಂಧಗಳು

ಕರಾವಳಿ ಯಕ್ಷಗಾನ–ನೈಸರ್ಗಿಕ ಹಿನ್ನೆಲೆ
ತಾಳ ಮದ್ದಲೆಯ ಹಿಮ್ಮೇಳ
ತುಳು ಯಕ್ಷಗಾನ : ನಿನ್ನೆ–ಇಂದು–ನಾಳೆ
ಶರಸೇತು ಬಂಧನ : ಒಂದು ಅಧ್ಯಯನ
ಮುಳಿಯರ ಪಾರ್ತಿಸುಬ್ಬ ಮತ್ತು ಸೂರ್ಯಕಾಂತಿ ಕಲ್ಯಾಣ
ಅರ್ಥಗಾರಿಕೆ : ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ–ಕೆಲವು ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು
ಹವ್ಯಾಸಿಗಳು : ಹೊಣೆ ಮತ್ತು ಸಮಸ್ಯೆಗಳು
ಪರಂಪರೆ ಮತ್ತು ಪ್ರಯೋಗ
ಸೃಜನಶೀಲತೆಯ ಸಂದರ್ಭ
ಕೆಲವು ಸಂಶೋಧನ ಟಿಪ್ಪಣಿಗಳು ಮಾಹಿತಿಗಳು

1990

ಯಕ್ಷಗಾನ ಅಧ್ಯಯನ ಮಾಲೆ–೧ ಬೆಲೆ ರೂ. 20–00

ನ್ಯೂಸ್ಟಾರ್ ಪಬ್ಲಿಕೇಷನ್ಸ್